



دراسات أدبية

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسابيين

من الكندي حقي ابن رشد

د. الفنت محمد كمال عبد العزيز





# دراسات أدبية



## نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد

د. ألفت محيى كمال عبد العزيز



المكتبة المنصورة العامة للكتاب

١٩٨٤

الاخراج الفنى

---

كامل اشعيا



## مقدمة

اتخذ الحديث عن الأدب منذ نشأته اتجاهين مختلفين هما التفسير والنظرية . ويختص الاتجاه التفسيري بالتعامل المباشر مع الآثار الأدبية التي يخلفها أصحابها على مر العصور ، فيتناولها بالايضاح ، والشرح ، والتحليل ، ثم الحكم والتقييم ، في حين يرمى الاتجاه النظرى الى تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التي تشكل الأساس النظرى لدراسة الأدب عامة ، كما تشكل فى الوقت نفسه الأصول الجمالية التي ينبنى عليها النقد (١) .

واذا ما أردنا البحث عن نظرية أدبية ( تجعل مادتها الشعر ) فى تراثنا العربى ، فانا نجدها عند الفلاسفة المسلمين لأنهم لم يشغلوا مثل النقد بتفسير النصوص الأدبية والحكم عليها ، وانما ركزوا جهودهم فى تحديد مفاهيمهم وتصوراتهم النظرية للشعر وغاياته وأشكاله . بل توجهت طموحاتهم الى محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر « مطلقا » التي تشترك فيها جميع الأمم على اختلافها (٢) .

ومصطلح « نظرية » مصطلح حديث يقصد به جملة التصورات أو المفاهيم المؤلفة تأليفا عقليا يهدف الى ربط النتائج بالمقدمات (٣) . وهذا

---

(١) راجع تودوروف ( تزفتمان ) : تطور النظرية الادبية ، ترجمة مها جلال أبو العلا مجلف « الف » الصادرة عن الجامعة الامريكية بالقاهرة ، العدد الاول ، ربيع ١٩٨١ ، مجدى وهبة : معجم مصطلحات الادب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ م .  
(٢) نجد ذلك واضحا عند ابن سينا ، حيث يقول فى مفتتح تلخيصه : « فى الشعر مطلقا وأصناف الصيغ الشعرية ٠٠ » ، انظر : فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ م ، ص ١٦١ ، فيما يخص الفارابى وابن رشد ، ص ١٥٠ ، ٢٠١ من الكتاب نفسه .  
(٣) مجدى وهبة : معجم مصطلحات الادب ، ص ٥٦٩ ، جميل صليبا : المعجم الفلسفى ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ج ٢/٤٧٧ ، يوسف مكرم وآخرون : المعجم الفلسفى ، مطابع كوستاتسوماس ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

المصطلح لم يعرفه الفلاسفة المسلمون ، وبالتالي فانهم لم يعرفوا ما نقصده اليوم بقولنا « نظرية الأدب » أو « نظرية الشعر » ، الا أن جملة تصوراتهم ومفاهيمهم المتناثرة في ثنايا مؤلفاتهم أو شروحهم وتلخيصاتهم للنصوص الأرسطية في الشعر والخطابة ، وغيرهما من المؤلفات المنطقية والفلسفية لأرسطو وغيره من فلاسفة اليونان تتضمن ما يشير اليه مصطلح نظرية وما نقصده اليوم بنظرية الشعر ؛ ذلك أن حديث هؤلاء الفلاسفة عن الشعر - رغم تناثره وتفرقه في جميع مؤلفاتهم الفلسفية - يحدد مفهومهم للشعر ولطبيعته ووظيفته وأداته بحيث تشكل هذه المفاهيم نسقا متكاملا مترابط الأجزاء ، يترتب فيه كل جزء منها على الآخر .

فنظرتهم الى الشعر على أنه فرع من فروع المنطق يعد نقطة البدء في تحديد هذا النسق ، حيث يحدد بداية مهمة الشعر المعرفية التي تؤهلها طبيعته الخاصة التي تترد الى القوة النفسانية المسئولة عن ابداعه . ويترتب على هذه النظرة الى مهمة الشعر وطبيعته المعرفية تصورههم للأداة أو اللغة الشعرية على وجه التحديد .

وعلى هذا كان اشتغال تصورات الفلاسفة ومفاهيمهم للشعر على ما نقصده اليوم بنظرية الأدب أو الشعر مبررا كافيا لأن يكون عنوان هذه الدراسة « نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين » ، على الرغم من عدم معرفتهم بهذا المصطلح .

وإذا كانت هذه الدراسة تضع لنفسها مصطلحا حديثا هو « نظرية الشعر » لتتناول على أساسه أقوال وتصورات الفلاسفة المسلمين الأقدمين عن الشعر ، فإن هذا لا يعنى المصادرة بفرض أفكار وآراء مسبقة على ما خلفه الفلاسفة من تصورات عن الشعر الا ما تعرضه قراءة الباحث لنصوصهم من مناقشة أو استنتاج أو تأويل . ان الغاية من وراء استخدام هذا المصطلح هو رصد جهود الفلاسفة بشتى زواياها وربط النتائج بمقدماتها بقصد ايضاح كل ما فى هذه الزوايا من مواضع للاتفاق أو الاختلاف ، ومحاولة الاكتفاء فى كل ذلك بالوصف دون التقييم . ذلك أن الهدف الأساسى من هذه الدراسة هو الكشف عن جانب من جوانب تراثنا النقدى لم يزل مغمورا ، وهو تناول الفلاسفة المسلمين للظاهرة الأدبية والقوانين التي تحكمها وتوجهها وتحدد أشكالها وغاياتها .

وإذا كانت هذه الدراسة قد حددت لنفسها ما المقصود بنظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، فيبقى لها أن تحدد : من هم الفلاسفة المسلمون

الذين تعنيهم ؟ بخاصة وأن جدلا كثيرا أثير بين الباحثين المحدثين - بخاصة مؤرخو الفلسفة الإسلامية من الأوروبيين والعرب - حول المقصود بالفلسفة الإسلامية وبالتالي تحديد من هم الذين يعدون فلاسفة ؟ •

وقد ذهب بعض هؤلاء الباحثين الى توسيع دائرة الفلسفة الإسلامية حتى أصبحت تشمل شتى مناحي الفكر الاسلامي ، فتتضمن علم الكلام والفقه والتصوف فضلا عن الفلسفة ذاتها • وبناء على هذا أطلقوا كلمة « فلاسفة » على علماء الكلام والفقهاء والمتصوفة ، بالإضافة الى الفلاسفة المسلمين الخالص ، ووصل الأمر ببعضهم أن نظروا الى المتكلمين على أنهم الفلاسفة الحقيقيون ، كما رأى بعضهم الآخر في مباحث أصول الفقه الموضوع الحقيقي للفلسفة الإسلامية (١) •

ومن هؤلاء الباحثين المحدثين من ضيق دائرة الفلسفة فقصرها على الفكر الاسلامي العقلاني في جوهره ، كما هو متحقق في التفكير اللاهوتي عند المتكلمين من معتزلة وأشاعرة ، وفي الفلسفة الخالصة كما هو عند الكندي والفارابي وابن سينا في المشرق ، وابن باجة وابن طفيل وابن رشد في المغرب •

ومنهم من يضيق الدائرة ليقصرها على الفلاسفة الخالص بدءا بالكندي ومرورا بالفارابي وابن سينا ونهاية بابن رشد • ويستندون في هذا الى الاختلاف الجذري في منهج التفكير عند كل طائفة من طوائف المفكرين المسلمين جميعا ، « فمنهج الفيلسوف في التفكير يقوم على العقل أساسا ويتوسل بالبرهان ، في حين يقوم منهج التفكير عند المعتزلة وان تمسك بالعقل على الجدل والمناقشات والخلافات اللفظية أحيانا ، أما منهج المتصوفة فهو يعتمد على القلب وشهادة الذوق والوجدان » (٢) •

(١) راجع تفصيل ذلك في تعليق محمد عبد الهادي أبي ريدة ، في حاشية ترجمته لكتاب دي بور : تاريخ الفلسفة في الاسلام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ص ٦٦ ، مصطفى عبد الرازق : تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٤ ، ص ٢٧ ، ١٢٣ وما بعدها ، ابراهيم مذكور : في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيقه ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ج ٧/٢ وما بعدها ، حسام محي الدين الألوسي ، نشأة الفكر الاسلامي في بواكيره الكلامية ، مجلة الفكر المعاصر ، وزارة الاعلام ، الكويت ، المجلد السادس ، العدد الثاني ، يولية ، أغسطس ، سبتمبر ، ١٩٧٥ م • ص ٤٦٩ وما بعدها •

(٢) محمد عاطف العراقي : ثورة العقل في الفلسفة العربية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ م ، ص ١٣ وما بعدها ، مذاهب فلاسفة المشرق ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٥ - ١٨ •

ومشكلة تحديد دائرة الفلسفة والفلاسفة مشكلة أثارها المحدثون فقط . ذلك أن مؤرخي العقائد الاسلامية وغيرهم من مفكرى الأقدمين وعوا الخلاف بين علم الكلام والفلسفة على الرغم من اشاراتهم الى اختلاط الفلسفة بعلم الكلام (١) ، بل كانوا يعتبرون المتكلمين فريقا فى مقابل فريق الفلاسفة ، ولعل أكبر شاهد على احساس القدماء بهوة الخلاف بين الفلاسفة وغيرهم من مفكرى الاسلام ، فقهاء كانوا أو علماء كلام أو متصوفة ، ذلك الصراع الذى دار بين الفلاسفة ومعارضيه من علماء الكلام والفقهاء والمتصوفة الذى وصل الى حد اتهامهم بالكفر والالحاد ، كما تجلى ذلك عند الغزالى الذى تصدى للرد على الفلاسفة فى مؤلفه « تهافت الفلاسفة » ، والذى تولى ابن رشد الرد عليه بعد ذلك فى كتابه « تهافت التهافت » . كذلك كانت هناك ردود فعل معادية للرازى من قبل معاصريه وغيرهم من المتأخرين مثل عبد الله بن أحد البلخى الكعبى رئيس معتزلة بغداد (٢) ، والفقيه المتكلم أبى فخر الرازى فى كتابه « محصل افكار المتقدمين والمتأخرين من العلماء والحكماء والمتكلمين ، فضلا عن أبى حاتم الرازى وابن حزم الأندلسى (٣) .

ولن نذهب بعيدا فى اثبات أن القدماء أنفسهم وعوا الخلاف بين علم الكلام وعلم الفقه والفلسفة مما يدعم فكرة تضيق دائرة الفلسفة ، فالفارابى نفسه يميز بداية بين علم الكلام وعلم الفقه ، فعلم الفقه عنده هو « الصناعة التى بها يقتدر الانسان على أن يستنبط تقدير شىء بشىء مما لم يصرح به واضح الشريعة » (٤) ، أما علم الكلام فهو « صناعة يقتدر

(١) الشهرستانى : الملل والنحل ، تحقيق محمد بن فتح الله بدران ، مطبعة الازهر ، القاهرة ، ١٩٥١ ، الجزء الأول ، ص ٧٧ وما بعدها .

(٢) راجع ( أبو بكر محمد بن زكريا الرازى ) : رسائل فلسفية ، دار الآفاق ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

(٣) المصدر السابق ، انظر على الترتيب ، ص ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ٢٠٢ ، وما بعدها ، كذا ص ٢٩٢ وما بعدها ، ص ٢٩٥ وما بعدها .

(٤) الفارابى : احصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ١٠٧ .

بها الانسان على نصرة الآراء والأفعال المحدودة التي صرح بها واضع الملة وتزييف كل ما خالفها بالأقاويل « (١) » .

فالفقه يهدف - اذن - الى استنباط ما لم يصرح به واضع الشريعة ، أما علم الكلام فانه يدافع عن الأفعال والآراء التي صرح بها واضع الملة ويناصرهما ، ويقف الفارابي « كفيلسوف » موقف الخصم ( أو المعاند ) من الفقهاء وعلماء الكلام . فهو يرى أن « الملة » انما كانت تعلم الأشياء النظرية بالتخييل والاقتناع » ، وبالتالي فان « التابعين لها لم يعرفوا من طرق التعليم غير هذين » ، كما يرى بعد ذلك أن صناعة الكلام لا تشعر بغير الأشياء المقنعة ولا تصحح شيئا منها الا بطرق وأقاويل اقناعية ، فتعتمد على مقارنات هي في بادى الرأي مؤثرة ومشهورة ، وبهذا يقارب المتكلم الجمهور والعوام . ثم يرى أخيرا أن أقصى ما يمكن أن يبلغه المتكلم من توثيق رأى ما أن يسلك طريق الجدل ، والجدل أدنى مكانة من البرهان الذى تتوسل به الفلسفة لتصل الى اليقين . وعلى هذا فالتكلم ان عد خاصيا بالنسبة للجمهور والعوام فهو يكون خاصيا بالنسبة لأهل الملة فقط ، وكذا الفقيه الذى لا يكون خاصيا الا بالنسبة لملة ما محدودة ، على عكس الفلاسفة ، فهم الخواص على الاطلاق .

ومن هنا يجعل الفارابي الفقهاء والمتكلمين يأتون في ترتيبه الهرمي بعد الفلاسفة والجدليين والسوفسطائيين وواضعى النواميس ، فيجعلهم قبل الجمهور والعوام مباشرة (٢) . كما يتحدث الفارابي عن معاندة صناعة الكلام وأهلها للفلسفة وأهلها بناء على معاندة الملة للفلسفة (٣)

وهذا كله يشير الى وعى القدماء بمخالفة الفلسفة وتميزها منهجيا عن مناحى الفكر الاسلامى كافة ، مما ينفى تداخل هذه العلوم واختلاط مناهجها بعضها ببعض ، وهذا بدوره يميز الفلاسفة عن غيرهم من المفكرين المسلمين .

وبناء على هذا كله آثرت هدم الدراسة أن تقصر مفهومها « للفلاسفة المسلمين » على « الفلاسفة الخالصين » الذين لم يكونوا موضع خلاف فى

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٢) الفارابي : الحروف ، تحقيق محسن مهدى . دار المشرق بيروت ، ١٩٦٩ ،

ص ١٣١ - ١٣٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٥٧ .

كونهم فلاسفة سواء عند الباحثين المحدثين أو حتى عند القدماء . وهم الكندي والفارابي وأبو بكر الرازي وابن سينا وابن باجة وابن طفيل وابن رشد ، فضلا عن ابن مسكويه وإخوان الصفا . وقد شكل هؤلاء الفلاسفة في مجموعهم وحدة متماسكة في تاريخ الفكر الاسلامي ، على الرغم من التفاوت الزمني بينهم واختلاف بيئاتهم المكانية ، التي وجدوا فيها . وعلى هذا الأساس حددت هذه الدراسة لنفسها الامتداد الزمني للفلاسفة المسلمين بدءا بالكندي وانتهاء بابن رشد .

وإذا كانت هذه الدراسة قد قصرت مفهوم الفلاسفة على أولئك الذين سموا بالفلاسفة الخالص ، فإن هذا لا يعنى أنها سوف تتعامل مع تصورهم للشعر بمنطق تاريخي تطوري بقدر ما سوف تعالج به تلك التصورات بوصفها سياقاً واحداً متكاملًا ، ذلك أن هؤلاء الفلاسفة عوملوا في تراث الثقافة العربية الاسلامية على أنهم وحدة واحدة وظاهرة متماسكة .

ومن هنا فإن هذه الدراسة ستركز على الكشف عن نسقهم الكسبي للشعر ، والوقوف على المنطق الداخلى الذى يحكمه ، ثم الكشف عن علاقة هذا النسق بنسقهم الفلسفى الشامل .

ولما كان الباحثون قد سلموا منذ زمن بعيد بأن فلاسفتنا لهم تصورهم الفلسفى الخاص بهم ، على الرغم من كونهم شراحا لأرسطو ، وأن هذا التصور جعلهم يحددون فى كثير من الأحيان عن أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان ، وأن هؤلاء الفلاسفة ليسوا مجرد شراح لأفلاطون أو أرسطو ، أو حملة أو نقلة للتراث اليونانى بصفة عامة (١) ، فإن هذه الدراسة سوف تعالج تصوراتهم فى الشعر من زاوية التعامل معهم بوصفهم أصحاب بناء فلسفى شامل خاص بهم ، وأن هذا البناء الفلسفى غير قائم على التلفيق أو التوفيق بين الشريعة الاسلامية والفلسفة اليونانية أو المزج بينهما ، بل قائم على النظر العقلى الخالص الذى دفعهم الى انتهاز سبيل البرهان المنطقى من أجل الوصول الى المعرفة اليقينية ، بحيث يصعب القول بأن فلسفتهم قامت على أساس التوفيق أو التلفيق بين الشريعة والفلسفة أو الدين والفلسفة .

من هذا المنطلق فى النظر الى التفلسف عند الفلاسفة المسلمين سيكون

(١) تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية ، ص ٢٥ .

تناول هذه الدراسة لتصوراتهم للشعر ؛ فلن تعالج هذه التصورات على أنها مجرد شروح أو تلخيصات للنصوص الأرسطية ، بل بوصفها تفسيرات تحمل وجهات نظر أصحابها . ولن تقف هذه الدراسة أيضا عند رصد التأثير والتأثر ، تأثر الفلاسفة المسلمين باليونانيين وأثر اليونانيين فيهم ، أو تحديد مواضع إساءة الفهم أو عدمه ، وذلك تمشيا مع الدراسات الحديثة التي ترى أن تفسير النصوص يحمل وجهة نظر صاحبها التي يملئها عليه موقفه من واقعه الذي يعايشه بناء على فهمه ووعيه بذلك الواقع (١) .

ومما يثير الانتباه أن هؤلاء الفلاسفة لم يقصدوا الشعر لذاته ، فلم يخصصوا له كتابات مستقلة بعينها سوى شرحي ابن سينا وابن رشد على كتاب الشعر لأرسطو ، وبعض الرسائل القصيرة للفارابي (٢) ، وفيما عدا هذه الكتابات التي خصصوها للشعر ، تأتي كتاباتهم عن الشعر موزعة في مؤلفاتهم الفلسفية الأخرى ، سواء كانت شروحا على المنطق الأرسطي ، ( على العبارة والجدل والسفسطة والبرهان والخطابة ) ، أو في شروح بعضهم أو مؤلفاتهم في الصناعة المدنية ، أو في مؤلفاتهم الموسيقية أو في علم النفس الذي هو جزء من الطبيعيات عندهم .

وهن هنا كان الشعر مرتبطا ارتباطا وثيقا بالبناء الفلسفي الشامل عندهم بحيث يصعب الفصل بين النظر الى تصورهم للشعر من زاوية ابداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة وبين ذلك البناء الفلسفي . وكان هذا الارتباط هو السبب الأساسي في أن تشكل أقوالهم وتصوراتهم المتفرقة عن الشعر نسقا متكاملا ، مما يؤكد أن هؤلاء لم يكونوا مجرد نقلة أو تابعين للتراث اليوناني ، والا أصبح المترجمون الذين ترجموا ذلك التراث اليوناني الى العربية أنفسهم فلاسفة .

ولكن هذا كله لا ينفي أن أرسطو وغيره من ممثلي الثقافة اليونانية كانوا من أهم الأصول الثقافية التي اعتمدها الفلاسفة العرب المسلمون في

(١) راجع ذلك بالتفصيل ، نصر أبو زيد : الهرمبوليتيكا ومعضلة تفسير النص ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، ابريل ١٩٨١ ، ص ١٤١ - ١٥٩ .

(٢) يذكر ابن النديم أن للكندي مختصرا لكتاب الشعر لأرسطوطاليس ، كما يذكر أن له رسالة - أيضا - في صناعة الشعر . لكن شيئا من هذا لم يصل إلينا .

راجع : ابن النديم : الفهرست ، ليبزج ، ١٨٧٢ ، ص ٢٥٠ ، ٢٥٧ .

تكوين مفاهيمهم النظرية للشعر ، حيث ناقشوا الأفكار الأرسطية من زاوية اهتمامهم الشخصي الخاص بالشعر وتصورهم الذاتي لطبيعته وتحديدهم لهيئته وما ينبغي أن يلتزم به مبدعة من قوانين وأصول عند انشائه حتى يقوم بإحداث التأثير المطلوب .

وقد رأت هذه الدراسة أن تتناول تصورهم للشعر من ثلاث زوايا أساسية أولها الشعر بوصفه تخيلا ، وثانيها الشعر بوصفه محاكاة ، وثالثها الشعر بوصفه تخيلا .

ومن هنا بدأت هذه الدراسة بمعالجة تناولهم للشعر – بوصفه « نشاطا تخيلا » أى من زاوية إبداعه ، وبالتالي رأت أن تعالج تصورهم للخيال الإنسانى أو « المتخيلة » ، باصطلاحهم ، بوصفها مصدر هذا النشاط الإبداعى ( الشعر ) ، لأن معالجة هذه القوى النفسانية من حيث وظائفها وطبيعتها ومكانتها المعرفية والأخلاقية بالنسبة للقوى النفسانية المدركة الأخرى ، خاصة العقل ، يشكل أساسا سيكولوجيا تنبنى عليه نظرتهم للشعر بوصفه نشاطا تخيلا ، وتقييمهم المعرفى الأخلاقى له . ومن ثم يتناول الفصل الأول – وهو أحد الفصول الخمس التى تضمها هذه الدراسة عدا المقدمة والخاتمة – عرض تصورهم للقوى النفسانية المدركة التى تعين المخيلة على أداء عملها ، ثم عرض تصورهم للمخيلة ووظائفها . وتدخل هذه القوى النفسانية التى من بينها المخيلة ضمن قوى الإدراك الحسى عندهم . كما تناول هذا الفصل أيضا عرض تصورهم لقوى الإدراك العقلى الإنسانى ، ثم معالجتهم للعلاقة بين العقل والخيال ( المخيلة ) . كما حاولت هذه الدراسة أن تقف فى هذا الفصل على تصورهم لعملية التخييل الشعرى نفسها فى حدود إشاراتهم ، وبناء على تصورهم للمخيلة وتقييمهم لها معرفيا وأخلاقيا .

أما الفصل الثانى فقد حاول أن يقف عند تعريفهم للشعر ومعالجتهم له بوصفه محاكاة ، أى من زاوية علاقة الفن الشعرى – كمحاكاة – بالواقع . وقد عنى هذا الفصل بتحديد بعض مصطلحاتهم ومفاهيمهم المتعددة ، خاصة مصطلح محاكاة ، وفقا لاستخداماتهم له . ثم عرض بعد ذلك لموضوع المحاكاة وطرقها عندهم .

ويأتى الفصل الثالث ليتناول الشعر بوصفه نشاطا تخيلا ، فيعرض لحديثهم عن مهمة الشعر بناء على علاقة المنطق بالفلسفة ، ثم يعالج تحديدهم للطبيعة التخيلية للشعر ، ثم يعرض لمهمة الشعر التى



تترتب على علاقة المنطق بالفلسفة من ناحية ، وعلى طبيعته التخيلية من ناحية أخرى .

أما الفصل الرابع والخامس فقد عالجا تصورهم للأداة في الشعر ، فوقف الفصل الرابع عند تصورهم - بصفة عامة - للخصائص النوعية التي تميز الشعر عن النثر ، ثم حاول أن يناقش طبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر من خلال مناقشتهم للعلاقة بين لغة الشعر ولغة العلم (البرهان) ، ثم مناقشتهم للعلاقة بين لغة الشعر ولغة الخطابة .

كما حاول هذا الفصل أيضا أن يقف على تصورهم لتركيب القصيدة .

وقد حاولت الدراسة في الفصل الأخير أن تقف عند الخصائص النوعية التي تميز الشعر عن النثر ، أو وسائل التخيل على حد تعبيرهم ، والتي تتجلى في عنصرين أساسيين هما « التغيير » والوزن . وقد عرض هذا الفصل أولا لتحديد مفهوم التغيير عندهم ، ثم تناول أهم أشكاله التي شغلت اهتمامهم ، ومن هنا كان الوقوف عند التشبيه والاستعارة ، ثم خاصية التقديم الحسي لهما ولأشكال التصوير كافة في الشعر . ثم عرض القسم الثاني من هذا الفصل للوزن والموسيقى عندهم ، من حيث أهميته في الشعر وعلاقته بالوزن النثري ، ثم تحديد خصائص الوزن النثري ( الخطابي ) ثم حاول بعد ذلك أن يقف على العلاقة بين الوزن الشعري والموسيقى ، ثم مناقشة سمة التناسب في الوزن ، واستجلاء دور القافية في تحقيق الموسيقى ، وأخيرا تناول هذا القسم علاقة الوزن بالمعنى عندهم .

وقد اعتمدت هذه الدراسة على مصادر ومراجع فلسفية وتاريخية ونقدية وجاء تركيزها على مؤلفات الفلاسفة أنفسهم ، سواء كانت هذه المؤلفات مطبوعة أو مخطوطة أو مصورة . كما اعتمدت أيضا على المصادر التي تؤرخ لهؤلاء الفلاسفة وتكشف عن مصادرهم وما فقد منها وما وجد . أما المراجع التي اعتمدت عليها هذه الدراسة ، فهي اما دراسات فلسفية تؤرخ لهؤلاء ، واما دراسات تخصصت في دراسة أحدهم أو بعضهم . ومن أهم الدراسات النقدية التي رجعت إليها هذه الدراسة كتاب « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » ، الذي نيه فيه مؤلفه ( احسان عباس ) لأول مرة الى جهود الفلاسفة في ميدان النقد وعرض لبعض تصوراتهم . كما تبهت بعض الدراسات التي توجهت الى دراسة تراثا النقدي عند النقاد

والبلاغيين القدماء الى بعض القضايا النقدية التي عالجها هؤلاء الفلاسفة ،  
وهذه الدراسات هي « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي »  
و « مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي » • فضلا عن بعض الدراسات  
التي كتبت باللغة الانجليزية ، والتي تخصصت احداها في دراسة تلخيص  
ابن سينا لكتاب الشعر لأرسطو طاليس ، في حين توجهت الأخرى الى  
محاولة استجلاء مكانة شرح ابن رشد لكتاب أرسطو طاليس في الشعر في  
تاريخ النقد في العصور الوسطى •

ومن هنا حملت هذه الدراسة نفسها مهمة النهوض بحصر جهود  
هؤلاء الفلاسفة ، وجمع شتاتها لاستجلاء النسق الذي يجمعها بشكل  
مترايط متماسك •

## الفصل الأول

### مكانة الخيال بين قوى الادراك الانساني

١ - قوى الادراك الانساني

٢ - الخيال والعقل

٣ - التخيل الشعري



## ١ - قوى الادراك الانساني

تتعدد المصطلحات التي يتناول بها الفلاسفة المسلمون الشعر ، أو يصفونه بها لتحديد سماته النوعية التي تميزه عن سائر « الأقاويل » ، ومن أهم هذه المصطلحات وأكثرها تردداً عندهم مصطلح « تخييل » ، ومحاكاة ، وتخييل .

وإذا كان من الممكن أن نقول أن هذه المصطلحات لا تتناقض فيما بينها لأن كلا منها يتناول العمل الشعري من إحدى زواياه ، فيصبح تخيلا من زاوية المبدع ، ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع ، وتخيلا من زاوية المتلقى (١) ، فإنه ليس في الامكان وضع حدود فاصلة بينها بحيث يصبح كل منها مقتصر على دلالة لا يتعداها الى غيرها ، ذلك لأن هذه المصطلحات تكاد تقترب من بعضها ، فتتداخل معانيها ومفاهيمها فيما بينها ، ليدل أحدهما على الآخر ، أو ليشمل أحدهما الآخر ، فتصبح المحاكاة هي التخيل أو التخيل أحيانا ، وتصبح - في الوقت نفسه - معنى من معاني التخيل أحيانا أخرى .

الا أن الذي لا خلاف حوله أن الشعر - سواء كان محاكاة أو تخيلا أو تخيلا - عمل أو نشاط ابداعي تخيلي يصدر عن « المتخيلة » ويوجه اليها في الوقت نفسه ، وعلى هذا تعرف « الأقاويل الشعرية » عندهم بأنها « مخيلة » .

والمتخيلة إحدى قوى النفس الحيوانية المدركة عند هؤلاء الفلاسفة ، وقد حظيت - كقوة نفسانية - دون غيرها من القوى باهتمام علم النفس عندهم ، فحددوا ترتيبها ومكانها بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى بناء

(١) جابر أحمد عصفور : مفهوم الشعر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،

١٩٧٨ ، ص ٢٣٩ .

على الدور المعرفى الأخلاقى الذى تقوم به ، وترتب على تقييمهم للدور الذى تقوم به تقييمهم للشعر نفسه - بوصفه نشاطا تخيليا وتخييليا - على المستويين المعرفى والأخلاقى .

ومن ثم لا يستطيع الباحث أن يتعرف على مفهوم الشعر أو المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين دون التعرف على المخيلة الانسانية - بوصفها مصدر هذا النشاط الابداعى ( الشعر ) - وتحديد مكانة هذه القوة بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى ، خاصة وأنهم عنوا - بدرجة كبيرة - بوصف عملية التخييل الانسانى وما يسبق هذه العملية وما يلحقها من عمليات ادراكية أخرى تعين المخيلة على القيام بدورها الابداعى ، أو تقوم ما قد يشوب عملها من اعوجاج .

ومن هنا تتأتى أهمية التعرف على القوى الادراكية التى تمهد للمخيلة قيامها بوظائفها ، ثم التعرف على القوى الأخرى التى توجه قيامها بعملها .

## ( أ ) قوى الادراك الحسى

### الحس الظاهر :

تنقسم القوى المدركة عند الفلاسفة المسلمين الى قوى حيوانية وأخرى انسانية ، ومن ثم يصبح الادراك قسمين : أولهما الادراك الحسى ، ويشترك فيه الانسان والحيوان ، وثانيهما الادراك العقلى وهذا يخص الانسان وحده ، اذ هو ما يميزه عن الحيوان .

وتنقسم القوى الحيوانية المدركة - بدورها - الى قسمين : قوى تدرك من ظاهر ، وهى الحواس الخمس الظاهرة ، وتسمى عند بعضهم « المشاعر » ، وقوى تدرك من داخل ، وهى الحواس الخمس الباطنة ( ١ ) .

---

(١) راجع : الفارابى : فصوص الحكم ، ضمن « الثمرة المرضية فى بعض الرسائل الفارابية » ، طبعة ليدن ، ١٨٩٠ م ، ص ٧٢ ، ٧٣ ، وكذا : عيون المسائل ص ٦٣ ، اخوان الصفا : رسائل اخوان الصفا ، عناية خير الدين الزركلى ، مصر ، ١٣٤٧ هـ - ١٩٢٨ م ، ج ٢ ص ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ابن مسكويه : القوز الاصغر ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٣٢٥ هـ ، ص ٦ .

ابن سينا : النفس ، الجزء السادس من الطبيعيات من كتاب الشفا ، تحقيق الاب جورج قنواتى ، وسعيد زايد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م ، ص ٣٣ - ٣٤ ، وكذا : النجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية ، مطبعة السعادة ، =

و « الحس الظاهر » ، أو « القوة الحاسة » هي التي تدرك المحسوسات الخمس المعروفة عند الجميع ، فالقوة السامعة تدرك الأصوات بأنواعها ، والقوة الباصرة تحس الألوان والأشكال والأجسام بأوضاعها وأبعادها وحركاتها ، والقوة اللامسة يحس بها الملموس مثل الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة . . . ، والقوة الذائقة تدرك الطعوم من حلاوة ومرارة وحموضة . . . في حين تدرك القوة الشامة الروائح (١) .

غير ان الحس الظاهر وان كان يدرك الملمد والمؤذى ، فهو لا يميز الضرر والنافع ، ولا الجميل والقيح (٢) ، كما انه لا يدرك الصورة الا وهى متحققة فى مادة ، حيث يرى الكندى ان الحس لا يدرك الصورة الا وهى فى طينتها (٣) ، كما يذهب اخوان الصفا الى ان القوة الحساسة لا تدرك محسوساتها الا فى الهيولى (٤) .

وعلى هذا فالحس الظاهر لا يستثبت الصورة بعد زوال المحسوس ، فهو لا يعمل بدون مؤثر خارجى ، ذلك أنه ينال الشيء من حيث هو مغمور

= ط. ٢ ، مصر ، ١٣٥٧ هـ - ١٩٣٨ م ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، عناية حلمى ضياء أولكن ، استانبول ، ١٩٥٣ م ص ١١٥ ، رسالة فى القوى الانسانية وادراكاتها ، ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعات ، مطبعة الجوانب ، قسطنطينية ، ١٢٩٨ هـ - ١٨٨٠ م ، ص ٤٣ ، الاشارات والتنبيهات ، تحقيق سليمان دتيا ، دار المعارف بمصر ، بدون تاريخ ، القسم الثانى ص ٣٧٣ ، وما بعدها ، حاشية رقم ( ١ ) الصفحة نفسها ، القانون فى الطب ، مطبعة بولاق ، ١٢٩٤ هـ ، ج ١ ص ٧١ ، وانظر أيضا : الشهرستانى الملل والنحل ، فى « الكلام على ابن سينا » تحقيق محمد بن فتح الله بدران ، مطبعة الازهر ، ١٣٧٠ هـ ، ج ٢ الصفحات ١١٩٣ الى ١١٩٥ .

(١) الفارابى : فصول المدنى ، تحقيق د . م . دتلوب ، كمبردج ، ١٩٦١ ، ص ١٠٧ آراء أهل المدينة الفاضلة ، تحقيق البير نصرى نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٥٩ م ص ٧٠ ، رسائل اخوان الصفا ج ٣٢٨/٢ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ج ١٤/٣ وما بعدها ، ابن سينا : النفس ٣٣ ، ٣٤ ، النجاة ١٦١ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ١١٥ ، رسالة فى الطبيعات : ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعات ، ص ١٧ ، ١٨ ، القانون فى الطب ج ٧١/١ ، ابن مسكويه : الفوز الأصغر ، ص ١٣٧ ، ٦ ، ابن باجه : كتاب النفس تحقيق محمد صغير حسن المصومى ، مجلة المجمع العلمى العربى ، دمشق ، ١٩٥٩ مجلد ٣٤ ج ٣٣٣/٢ ، ج ٤٩٠/٣ - ٤٩١ ، ابن طفيل : حى ابن يقظان ، تحقيق أحمد أمين ، دار المعارف بمصر ، ط ٣ ، ١٩٦٦ ، ص ٩٢ .

(٢) الفارابى : السياسة المدنية ، تحقيق فوزى مثرى نجار - المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٣٣ .

(٣) رسالة فى حدود الأشياء ، ضمن رسائل الكندى الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادى لبيب زيدة ، دار الفكر العربى ، مصر ١٩٥٠ ، ج ١/١٦٧ .

(٤) رسائل اخوان الصفا ، ٣٤٩/٢ .

## نظرية الشعر - ١٧

فى العوارض التى تلحقه بسبب المادة ، التى خلق منها ، لا يجرده عنها ، ولا يناله الا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته (١) ، أى أنه يدرك الشئ وقد لحقته غواش غريبة عن ماهيته ، لو أزيلت عنه لم تؤثر فى كنه ماهيته ، مثل أين ، ووضع ، وكيف ، ومقدار سعيه ؛ ولهذا لا تتمثل فى الحس الظاهر صورة الشئ اذا زال هذا الشئ (٢) .

فالحس الظاهر — اذن — وعلى حد قول ابن سينا يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق ، ومع وقوع نسبة بينها وبين المادة ، اذا زالت تلك النسبة بطل ذلك الأخذ ، وذلك لأنه لا ينتزع الصورة عن المادة من جميع لواحقها ، ولا يمكن ان يستتبت تلك الصورة ان غابت المادة ، فيكون كأنه لم ينتزع الصورة عن المادة نزعا محكما ، بل يحتاج الى وجود المادة أيضا فى أن تكون تلك الصورة موجودة له (٣) .

ولما كان الحس الظاهر غير قادر على أدنى قدر من تجريد الشئ عن مادته — اذ لا مخلص له الى مجرد السورة (٤) — فهو عاجز تماما عن ادراك معنى ما فى الصورة المحسوسة (٥) ، انما ذلك ما يحققه الحس الباطن ، الذى يدرك السورة والمعنى معا (٦) .

### الحس الباطن :

أما قوى النفس الباطنة فقد حدها كل من الفارابى وابن سينا بخمس قوى ، هى على التوالى : الحس المشترك ، والمصورة أو الخيال ، والتمثيلية ، والوهم ، والحافظة . لكن الفارابى لم يأت بهذا التقسيم لقوى النفس الباطنة الا مرة واحدة فى رسالته « فصوص الحكم » ، وذكرها على

(١) الاشارات والتنبيهات ٣٦٩/٢ .

(٢) السابق ٣٦٨/٢ ، راجع أيضا : ابن مسكويه : الهوامل والشوامل ، نشره أحمد أمين ، والسيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٧٠ هـ — ١٩٥١ م ، ص ١٣٩ .

(٣) ابن سينا : النفس ص ٥١ .

(٤) ابن سينا : عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، منشورات المعهد العلمى الفرنسى ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٤٢ .

(٥) الفارابى : فصوص الحكم ٧٤ ، نفس النص منسوب لابن سينا : عيون الحكمة ص ٤٢ ، راجع لابن سينا أيضا رسالة فى القوى الانسانية وادراكاتها ، ص ٤٤ .

(٦) ابن سينا : النفس ٣٥ ، النجاة ص ١٦٢ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها . ١١٩ .



نحو مختصر ، وقد اتبع ابن سينا هذا التقسيم نفسه ، لكنه فصل الحديث في عمل هذه القوى ووظائفها • ولا يخالف ابن سينا هذا التقسيم الا مرة واحدة في رسالته : « في القوى الانسانية وادراكاتها » ، حيث يجعل الحس المشترك والمصورة قوة واحدة (١) ، ويبدو أنه قد تأثر في هذا بالأطباء كما أشار هو نفسه في كتابة « القانون في الطب » قائلا : « القوة التي تسمى الحس المشترك والخيال ، وهي عند الأطباء قوة واحدة ، وعند المحصلين من الحكماء قوتان » (٢) •

ولا نجد هذا التقسيم الخماسي لقوى النفس عند الكندي الذي اقتصر في حديثه عن قوى النفس على ثلاث قوى هي : القوة الحسية ، والقوة المصورة ( التخيلية ) ، والقوة العقلية (٣) لكنه يجعلها أحيانا ، فيجعلها قوتين فقط هما العقل أو الفكر والحس (٤) • وهو يشير إشارة سريعة - وحيدة - في موضع آخر الى قوة الحس المشترك (٥) •

أما اخوان الصفا فلهم تقسيم مخالف لتقسيم الفارابي وابن سينا ، فعلى الرغم من أنهم يجعلون هذه القوى خمسا ، فانهم يستقون من هذا التصنيف الحس المشترك والمصورة ( أى الخيال ) ، والرهيم • وتبدأ هذه القوى بالمتخيلة ، فالقوة المفكرة ، فالحافظة ، فالناطقية ؛ ثم القوة الصانعة (٦) • ويختلف مفهوم القوة الناطقة - عندهم - في هذا التقسيم عن مفهومها عند الفلاسفة الآخرين • وهم يضيفون « القوة الصانعة » الى تقسيمهم لتلك القوى النفسانية وهي لا وجود لها عند أقرانهم من الفلاسفة ، ويقصدون بها القوة التي بها تظهر النفس الكتابة والصنائع أجمع ، وهجرها في اليدين والأصابع (٧) •

الا أن اخوان الصفا يركزون بشكل خاص على ثلاث قوى نفسانية هي المتخيلة ، والمفكرة ، والحافظة (٨) •

(١) انظر ص ٤٣ ، ٤٤ •

(٢) القانون في الطب ج ١/٧١ •

(٣) رسالة في ماهية النوم والرؤيا ، ضمن رسائل الكندي الفلسفية ج ١/٢٩٤ •

(٤) رسالة في الجواهر الخمسة ، ضمن رسائل الكندي الفلسفية ج ٢/٨ •

(٥) رسالة في حدود الأشياء ، ضمن رسائل الكندي الفلسفية ج ١/١٦٧ •

(٦) رسائل اخوان الصفا ج ٢/٣٤٩ ، ج ٣/١٧ ، ج ٣/٣٧٦ •

(٧) السابق ج ٣/١٧ ، ج ٢/٣٥٠ ، ٣٥١ •

(٨) نفسه ج ٢/٣٢٨ •

ولا يذكر ابن مسكويه هذه القوى الباطنة مرتبة ، كما هو الحال بالنسبة للفارابي أو ابن سينا ، أو حتى الكندي وإخوان الصفا ، لكنه كثيرا ما يشير إلى الحس المشترك والمتخيلة والمفكرة ، ويختلف الأمر عنده ، فيذكر الوهم على أنه الحافظة أو الذكر (١) .

ولم يذكر ابن رشد على نحو واضح تلك القوى الخمس ، ولم يحددها ذلك التحديد الذي نجده عند ابن سينا ، ذلك أن ابن رشد يقتصر في « كتاب النفس » على الحديث عن الحس المشترك والتخيل ، ثم يذكر في « الحاس والمحسوس » خمس مراتب للصورة ، أولها الصورة المحسوسة خارج النفس ، وثانيها وجود الصورة في الحس المشترك ، وثالثها وجود هذه الصورة في القوة المتخيلة ، ورابعها وجودها في القوة المميزة (المفكرة) ، وخامسها وجودها في القوة الذاكرة . ويلاحظ أن ابن رشد يلغى وجود القوة الثانية ، وهي الخيال (أو الصورة) ، التي نجدها عند الفارابي وابن سينا ، اذ يجعلها هي والحس المشترك قوة واحدة ، فكثيرا ما يطلق اسم « الصورة » على « الحس المشترك » . كذلك فإنه يشير إلى « الوهم » عرضا ، حين يجعلها قوة مماثلة للقوى المفكرة (٢) .

ويبدو أن ابن رشد قد اعتمد في هذا على ابن باجة ، الذي يشير إلى أن هناك ثلاث قوى روحانية (أى نفسانية) مدركة ، هي الحس المشترك ، والمتخيلة ، والذكر (٣) .

وبناء على هذا فإنه - أى ابن باجة - يرى أن للصورة ثلاث مراتب في الوجود في النفس الباطنة ، وجودها في الحس المشترك ، أولا ، ثم وجودها في المتخيلة فوجودها - أخيرا - في الذكر . لكنه يشير في موضع آخر إلى خمس مراتب لوجود الصورة المحسوسة في النفس ، حيث توجد

(١) الهوامل والشواهد : ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٩ ، ١٤٦ ، ١٧٣ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، الفوز الاصغر : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ .

(٢) ابن رشد : كتاب النفس ، ضمن ابن رشد ، مطبعة دار المعارف العثمانية حيدر آباد الدكن ، ١٣٦٦ هـ - ١٩٤٧ م ، ص ٤٨ ، ٥٣ ، الحاس والمحسوس ، ضمن أرسطوطاليس في النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤ ، من ص ٢٠٨ إلى ٢١٢ .

(٣) ابن باجة : تدبير المتوحد ، ضمن رسائل ابن باجة الإلهية ، تحقيق ماجد فخري ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ٤٩ ، ١٥٠ ، ٥٨ .

بداية في الحس الظاهر ، ثم في الحس المشترك ، فالمتخيلة ، فالذكر :  
لتصبح بعد ذلك في القوة الناطقة أو الفكرية (١) .

ويجعل كل من الكندي واخوان الصفا وابن سينا وابن مسكويه  
وابن رشد « الدماغ » مكان هذه القوى (٢) ، ويرتبون مكان كل منها وفقا  
لتقييمهم للدور الذي تقوم في عملية الادراك ومدى بعده عن الحس وقربه  
من التجريد ، كما سيتضح لنا فيما بعد .

أما الفارابي فانه يجعل مكان بعض هذه القوى - أحيانا - في القلب ،  
وأحيانا في الدماغ (٣) .

### الحس المشترك :

وأولى هذه القوى المدركة من باطن « الحس المشترك » ، أو  
« بنطاسيا » (٤) كما يسميها ابن سينا ، وهي قوة مرتبة في التجويف  
الأول من الدماغ ، تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس  
المتأدية إليها . ويمكن القول بعبارة أخرى ان الحس المشترك هو القوة التي  
تقبل جميع صور المحسوسات التي أدركتها الحواس الظاهرة (٢) ، وهو  
القوة التي تصل الحس الظاهر بالحس الباطن ، ذلك أن « الحس يباشر

(١) ابن باجة : تدبير المتوجد ، ص ٥٨ ، ٨٠ ، ٨١ .

(٢) راجع على سبيل المثال : الكندي : رسالة في ماهية النوم والرؤيا ج ١ / ٢٩٦ ،  
٢٩٧ ، ابن مسكويه : الفوز الأصغر ص ٩١ ، رسائل اخوان الصفا ج ٣ / ١٧ ، ج ٢ /  
٣٢٨ ، ج ٣ / ٣٧٦ ، ابن سينا : رسالة في الطبيعات ص ١٩ ، القانون في الطب ج ١ / ٧١ ،  
٧٢ ، ابن رشد : الحاس والمحسوس ، ص ٢١١ .

(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة ٧١ ، فصوص الحكم ص ٧٣ .

(٤) ( يبدو أن هناك اضطرابا في استخدام ابن سينا لمصطلح « بنطاسيا » لاطلاقه  
على الحس المشترك ، ذلك أنه ارتبط بالتخيل أو التوهم ، كما استخدمه الكندي في رسالته  
في « حدود الأشياء » ج ١ / ١٦٧ ، رسالة في ماهية النوم والرؤيا ج ١ / ٢٩٥ ، حيث يقول  
الكندي : « التوهم هو الفنتاسيا ، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها » .  
كذلك يستخدم ابن رشد « الفنتاسيا » للدلالة على الخيال أو التخيل . انظر : تفسير ما بعد  
الطبيعة - المطبعة الكاثوليكية . بيروت ١٩٣٨ ص ٤٣١ - ٤٣٢ .

فالأقرب إذن في استخدام « فنتاسيا » لاطلاقه على التخيل أو الوهم ، أي القوة  
النفسانية التي تتوسط الحس والعقل .

(٥) ابن سينا : النفس ٣٦ ، ٣٧ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، رسالة في النفس وبقاها ومعادها  
١١٧ الاشارات والتنبيهات ج ٢ / ٣٨٠ ، النجاة ١٦٢ ، ١٦٣ ، رسالة في الطبيعات ١٩ ،  
عيون الحكمة ٣٨ ، القانون في الطب ج ١ / ٧١ ، الملل والنحل ج ٢ / ١١٩٦ ، ابن مسكويه :  
الهوامل والشوامل ١٢٣ ، ٣٦٠ ، الفوز الأصغر ٨٨ ، ٩٠ .

المحسوسات ، فيحصل صورها فيه ، ويؤديها الى الحس المشترك حتى تحصل فيه ، فيؤدي الحس المشترك الى التخيل » (١) . وفي وقت النوم يكون هو القوة التي تتمثل فيها صور المحسوسات على اختلافها ، فاذا كانت القوة الوهمية مستولية ، فانها تستعرض ما في الخزانة عن طريقة ، وقد يحدث هذا في اليقظة - أيضا - واذا استحکم ثباتها فيه كانت كالمشاهدة (٢) .

وصور المحسوسات اذا تمثلت في الحس المشترك تصبح كالمشاهدة ، وليست متوهمة ، يقول ابن سينا : « الحس المشترك هو لوح النقش ، الذي اذا تمكن منه ، صار النقش في حكم المشاهد ، وربما زال النقش الحسى عن الحس وبقيت صورته هنيئة في الحس المشترك ، وبقي في حكم المشاهد دون المتوهم . فاذا تمثلت الصورة في لوح الحس المشترك، صارت مشاهدة . سواء كان في ابتداء حال ارتسامها فيه من المحسوس الخارج ، أو بقائها مع بقاء المحسوس . أو ثباتها بعد زوال المحسوس . أو وقوعها فيه ، لا من قبل المحسوس ان أمكن » (٤) .

والفرق بين الحس الظاهر والحس المشترك أن الحس الظاهر يدرك الصورة في طينتها ، أما الحس المشترك (أو الحاس) فهو قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس مع غيبة طينته (١) . وبعبارة أخرى ، لا يرى الحس الظاهر لشيء مرتين ، ولا يمكن أن يرى الشيء الا من حيث هو فقط، أو أن يتمثل الشيء المحسوس فيه بعد زواله . وتفصيل ذلك في قول ابن سينا :

« اذا أردت أن تعرف الفرق بين الحس الظاهر وفعل الحس المشترك وفعل المصورة فتأمل حال القطرة التي تنزل من المطر فترى خطا مستقيما ، وحال الشيء الذي يدور في طرفه دائرة ، ولا يمكن أن يدرك الشيء خطا أو دائرة الا ويرى فيه مرارا ، والحس الظاهر لا يمكن أن يراه مرتين ، بل يراه من حيث هو ، لكنه اذا ارتسم في الحس المشترك ، وزال قبل أن تمحي الصورة من الحس المشترك ، أدركه الحس الظاهر حيث هو ، وأدركه الحس المشترك كأنه كائن حيث كان فيه وكائن حيث صار اليه ،

(١) الفارابی : رسالة في جواب مسائل سئل عنها ، ضمن « الثمرة المرضية في بعض الرسائل الفارابية » . ٩٧ ، ٩٨ .

(٢) ابن سينا : النفس ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٣) الاشارات والتنبيهات ، ج ٤ / ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٤) الكندي : رسالة في حدود الأشياء ، ج ١ / ١٦٧ .

غرائى امتدادا مستديرا أو مستقيما • وذلك لا يمكن أن ينسب الى الحس  
الظاهر البتة « (١) » •

فالحس المشترك - بناء على هذا - يدرك الصورة أكثر من مرة ، لأنه  
يستثبت الصورة بعد زوالها ، ولا يشترط وجودها فى مادتها ، ومن ثم  
فهو يحقق درجة من درجات تجريد الصور عن المادة وذلك ما يميز فعله  
عن فعل الحس الظاهر فى تصور ابن سينا • ومن الجدير بالذكر ان  
الفارابى أشار قبل ابن سينا الى الفرق بين الحس الظاهر والحس المشترك ،  
لكنه لم يذكر ذلك بالتفصيل كما فعل ابن سينا واكتفى بإشارة مختصرة  
مؤداه ان الصورة تبقى فى الحس المشترك وان زالت ، حتى تحس كخط  
مستقيم أو كخط مستدير من غير أن يكون كذلك « (٢) » •

واذا كانت كل حاسة من الحواس الظاهرة تختص باحساس محدود  
لا تتجاوزه ، حيث تبصر المبصرة ، ولا تسمع ، ولا تشم ؛ ولا تلمس ؛  
ولا تذوق ، فالحس المشترك هو القوة التى تبصر ، وتسمع ، وتشم ؛  
وتذوق (٣) • انه القوة التى تجتمع عندها جميع صور هذه المحسوسات ،  
وفى امكانها أن تدرك المحسوسات المشتركة ، سواء كانت مشتركة  
لجميعها كالحركة والعدد ، أو لاثنتين منها فقط كالشكل والمقدار المدركين  
بحاسة البصر وحاسة اللمس (٤) •

وكما ان لدى هذه القوة القدرة على تقبل الصور من الحواس دفعة  
واحدة (٥) فلديها - أيضا - القدرة على التمييز بين صور المحسوسات  
المختلفة ، فلا تخلط بين المرئى والملموس ، بحيث يمكن أن تحكم أن هذا  
ليس ذاك •

ويرجع الفلاسفة قدرة الحس المشترك على التمييز بين المحسوسات  
المختلفة ، أو الأحوال المختلفة للشيء المحسوس والحكم عليه الى كونه قوة  
نفسانية واحدة مشتركة لجميع الحواس (٦) ، فلولا الحس المشترك -

(١) ابن سينا : النفس ، ص ٣٦ •

(٢) فصوص الحكم ، ص ٧٥ •

(٣) ابن سينا : النفس ١٣٣ ، راجع أيضا : ابن باجة : كتاب النفس ، مجلة المجمع  
العلمى العربى ، دمشق ، مجلد ٣٤ ج ١ ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، ج ٣ ص ٥٠٣ •

(٤) ابن رشد : كتاب النفس ص ٤٨ •

(٥) ابن مسكويه : الفوز الأصغر ، ص ٩٠ •

(٦) ابن سينا : النفس ١٤٥ ، ابن مسكويه : الفوز الأصغر ، ص ٩٠ ، ابن باجة

كتاب النفس ، مجلد ٣٤ ج ٣/٥٠٣ ، ٥٠٤ •

وعلى حد قول ابن سينا - « لما كان اذا أحسنا بلون العسل ابصارا بأنه حلو ، وان لم نحس في الوقت حلاوته ، وذلك لأن القوة واحدة ، واجتمع فيها ما أداه حسان من حلاوة ولون في شيء واحد ، فلما ورد عليه أحدهما كان الثاني ورد معه . ولولا أن فينا شيئا اجتمع فيه الحلاوة والصفرة لما كان لنا أن نحكم أن الحلاوة غير الصفرة ، ولا أن نحكم ان هذا الأصفر هو حلو » (١) .

ومن ثم فانه يمكن القول بأن الحس المشترك هو القوة التي بها ندرك التغيرات بين شيئين محسوسين ، أو هو القوة التي بها ندرك التغيرات بين الادراكات المختلفة ونحكم عليها أيضا (٢) ، فهو الذي يقضى بتباين ادراكات الحواس الخمس وتقابلها وكثرتها (٣) ، ومؤدى ذلك كله أن يصبح الحس المشترك هو « المركز الطبيعي » لعمليات الجمع والمقارنة والتمييز ، وفيه أيضا يحدث تذكر المحسوسات السابقة باستعانة الصورة (٤) ، وذلك بالقطع - ما يميزه عن الحس الظاهر .

ويقبل الحس المشترك الصور الواردة من خارج ( الحس الظاهر ) ، كما يقبل الصور الواردة من داخل ؛ ذلك أنه يقبل صوراً من المتخيلة في حالة سكون الحس الظاهر عند النوم ( أى فى الأحلام والرؤى ) ، أو فى اليقظة فى حال المرض ، أو الاتصال بالعقل الفعال . ومن هنا يذهب الفارابى الى أن الحس المشترك مكان لتقدير الصور الباطنة فيه عند النوم ، فان المدرك بالحقيقة هو ما يتصور فيه سواء ورد عليه من خارج أو صدر اليه من داخل ، فما تصور فيه يحصل مشاهداً ، فان أمكنة الحس الظاهر تعطل عن الباطن ، واذا عطلة الظاهر ، يمكن منه الباطن الذى لا يهدأ ، فشبح فيه مثل ما يحصل فى الباطن حتى يصير مشاهداً ، فيرى كما فى النوم (٥) .

ويشير ابن سينا - كذلك - الى قبول الحس المشترك للصور الواردة

(١) ابن سينا : عيون الحكمة ص ٣٨ ، رسالة فى الطبيعيات ص ١٩ ، الهداية : تحقيق محمد عبده ، مكتبة القاهرة الحديثة ، ط ٢ ، ١٩٧٤ ، ص ٢١١ ، ٢١٢ ، الاشارات والتنبيهات ج ٣٧٦/٢ وما بعدها .

(٢) ابن رشد : كتاب النفس ، ص ٤٨ - ٥٠ .

(٣) ابن رشد الحاس والمحسوس ، ٢١٦ ، ابن مسكويه : الفوز الأصغر ، ٨٨ ، ٩٠ .

(٤) محمد عثمان نجاتي ، الادراك الحسى عند ابن سينا ، دار المعارف بصر ، ط ٢ ،

١٩٦١ ، ص ١٧١ .

(٥) فصوص الحكم ، ٧٥ ، ٧٦ .

من داخل النفس فى قوله : « قد يشاهد قوم من المرضى والمسرورين صوراً محسوسة ، ظاهرة ، حاضرة ، ولا نسبة لها الى محسوس خارج . فيكون انتقاشها اذن : من سبب باطن ، أو سبب مؤثر فى سبب باطن . والحس المشترك قد ينتقش أيضاً من الصور الجائلة فى معدن التخيل والتوهم . كما كانت هى أيضاً تنتقش فى معدن التخيل والتوهم من لـوح الحس المشترك » (١) .

لكن ابن مسكويه يخالف الفارابى وابن سينا فى ذلك ، حين يرى أنه ليس يمكن ان يحصل فى هذه القوة - أى الحس المشترك - شىء من الصور الا ما قبلته وأخذته من الحواس » (٢) .

أما كيفية انتقاش الصور الواردة من داخل فى الحس المشترك . فيشرحها ابن سينا بقوله :

« اذا قلت الشواغل الحسية ، وبقيت شواغل أقل ، لم يبعد أن يكون للنفس فلتات تخلص عن شغل التخيل ، الى جانب القدس (٣) ، فانتقش فيها نقش من الغيب ، فساح الى عالم التخيل ، وانتقش فى الحس المشترك . وهذا فى حال النوم . أو فى حال مرض ما ، يشغل الحس . ويوهن التخيل . فان التخيل : قد يوهنه المرض . وقد يوهنه كثرة الحركة . . . . . فيسرع الى سكون ما . وفراغ ما ، فتتجذب النفس الى الجانب الأعلى بسهولة فاذا طرأ على النفس نقش ، انزعج التخيل اليه ، وتلقاه أيضاً ، وذلك : اما لمتبه من هذا الطارئ وحركة التخيل بعد استراحته ، أو وهنه ، فانه سريع الى مثل هذا التنبيه .

واما لاستخدام النفس الناطقة له طبعاً ، فانه معاون للنفس عند أمثال هذه السوانح . فاذا قبله التخيل حال تزحزح الشواغل عنه ، انتقش فى لوح الحس المشترك » (٤) .

ويحدث هذا الانتقاش فى الحس المشترك من الداخل - أيضاً - فى حال اليقظة ، ذلك « اذا كانت النفس قوية الجوهر تسع الجوانب

- 
- (١) الاشارات والتنبيهات ج ٤/١٢٩ ، ١٣٠ ، راجع أيضاً ابن باجة : كتاب النفس مجلدة المجمع العلمى العربى ، دمشق ، مجلد ٣٤ ، ج ٤/٦٣٦ ، ٦٣٧ .  
 (٢) الهوامل والشوامل ، ص ٣٦٠ .  
 (٣) أى العالم القدسى .  
 (٤) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ، ج ٤ ، ١٣٧ ، ١٣٨ .

المتجاذبة ، لم يبعد أن يقع لها هذا الخلس والانتهاز » ، « فربما نزل الأثر الى الذكر فوقف هناك • وربما استولى هذا الأثر ، فأشرق في الخيال اشراقا واضحا ، واغتصب الخيال لوح الحس المشترك الى جهته ، فرسم ما انتقش فيه منه » (١) •

ومن هنا فانه اذا تمثلت صورة في المصورة عن طريق التخيل أو الفكر أو شيء من التشكلات السماوية ، وكان الذهن غائبا ، أو ساكنا عن اعتباره ، أمكن أن يرسم ذلك في الحس المشترك نفسه على هيئاته ، فيسمع ويرى ألوانا وأصواتا ليس لها وجود من خارج ، ولا أسبابها من خارج (٢) •

### الخيال أو المصورة :

أما ثاني قوى الحس الباطن فهي « القوة المصورة » أو « الخيال » ، ومكانها مقدم الدماغ ، وهي التي تقرر بالحس المشترك - على حد قول ابن سينا - لتحفظ ما تؤديه الحواس اليه من صور المحسوسات حتى اذا غابت عن الحس ، بقيت فيه بعد غيبتها (٣) • وبعبارة أخرى ، فان هذه القوة الموجودة في آخر تجويف المقدم من الدماغ • تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس ، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات (٤) •

واذا كان قد سبق الإشارة الى أن كلا من الفارابي وابن سينا قد ذكر هذه القوة النفسانية دون غيرها من الفلاسفة ، فانه من الملاحظ أن الفارابي لم يذكرها الا مرة واحدة (٥) ، وأشار اليها بوصفها خزانة ما يدركه الحس ، حيث ينسب عملها في معظم الأحيان الى المتخيلة ، وذلك ما نجده

(١) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ج ٤ / ١٣٨ ، ١٣٩ •

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ١٥١ ، ١٥٢ ، الاشارات والتنبيهات ، ج ٤ / ١٣٩ •

(٣) عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، الاشارات والتنبيهات ، ج ٢ / ٣٨٠ ، النفس ، ص ٣٦ ،

١٤٩ ، ١٥٠ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ١٩ ، الهداية ، ص ٢١١ • البرهان ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٢٥٥ ، رسالة في النفس وبقائها أو معادها ، ص ١١٧ ، القانون في الطب ، ج ١ / ٧١ ، الملل والنحل ، ج ٢ / ١١٩٧ ، ١٠٨٠ •

(٤) النجاة ، ص ١٦٣ •

(٥) فصوص الحكم ، ص ٧٣ ، ٧٤ •



عند ابن سينا نفسه في رسالته « في تفسير الرؤيا » ، حيث يجعل المخيلة هي التي ينطبع ويرتسم فيها صور المحسوسات التي انتزعتها الحواس الخمس ، وتحفظها عند غيبة المحسوسات عن الحواس (١) .

ولم يجعل ابن رشد لهذه القوة النفسانية الحافظة قوة مستقلة بذاتها ، وإن كان قد أشار ضمنا الى وجود خزانة للصور المحسوسة ، لكنه لم يسمها ، فتبدو وكأنها والمخيلة قوة واحدة ، ذلك أنه ينسب عملها للمخيلة ، حين يجعل استثبات الصور وحفظها من أعمالها (٢) .

وتختلف القوة المصورة عن الحس المشترك ، وإن بدا أنهما قسوة واحدة ، فالحس المشترك يقبل الصور ولا يحفظها أو يخزنها مثل المصورة ، وهذا يعني أن الحس المشترك قوة مدركة ايجابية ، وليست سلبية مثل المصورة : « الحس المشترك والخيال كأنهما قوة واحدة ، وكأنهما لا يختلفان في الموضوع بل في الصورة ، وذلك أنه ليس يقبل هو أن يحفظ ، فصورة المحسوس تحفظها القوة التي تسمى المصورة والخيال ، وليس إليها حكم البتة ، بل حفظ ، وأما الحس المشترك والحواس الظاهرة ، فإنها تحكم بجهة ما ، أو بحكم ما ، فيقال إن هذا المتحرك أسود وإن هذا الأحمر حامض ، وهذا الحافظ لا يحكم به على شيء من الموجود الا على ما في ذاته بأن فيه صورة كذا » (٣) .

وعلى الرغم من أن ابن سينا يشير - أحيانا - الى أن المصورة والحس المشترك يشتركان في الحكم على أن هذا اللون غير هذا الطعم ، وأن لصاحب هذا اللون هذا الطعم (٤) ، فإنه يلح على أن وظيفة المصورة وعملها الأساسي هو القبول والحفظ ، وليس الإدراك ، حتى أنه يجعل قبول القوة الخيالية للصور وانطباعها فيها مشابها لقبول المرأة المجلوة للصورة وإن كان يفرق ثانيا بين القوة الخيالية والمرأة التي تنمحي منها صور الأجسام إذا زالت عن محاذاتها . يقول ابن سينا : « ومثال القوة الخيالية في قبول صور المحسوسات مثال المرأة المجلوة الصقلية ، فإن المرأة تقبل صورا لأجسام الملونة المحاذية لها ، وتنمحي عنها إذا زالت عن محاذاتها ، ولو

(١) ابن سينا : رسالة في تفسير الرؤيا ، عناية محمد عبد المعيد خان ، حيدر آباد الدكن ، بدون تاريخ ، ص ٢١٧ .

(٢) الحاس والمحسوس ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ .

(٣) ابن سينا : النفس ، ص ١٤٧ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ١٩ .

عيون الحكمة ، ص ٣٨ .

(٤) الاشارات والتنبيهات ، ج ٢/٣٧٧ ، ٣٧٨ .

كانت مرآة تنطبع فيها الصور وتبقى ولا تضمحل عنها ، لكأنت القوة الخيالية مثل ذلك . فان الفرق بين المرآة والقوة الخيالية أن القوة الخيالية تقبل صور الأشياء عن طريق ما هو صورة ، وتبقى فيها عند غيبة ذوات تلك الصور ، والمرآة تقبل الصور من قبل ما هو مبصر ، ثم تنمحى تلك الصور عند غيبتها عن محاذاتها « (١) » .

وليس الحس الظاهر هو مصدر الصور التي تحفظها الصورة فقط . بل انها تحفظ صورا أخرى تأخذها عن القوى الباطنة الأخرى . فقد يركب التخيل أو الفكر صورا تتسم بالتجريد ، ثم يودعها إياها . « فالحس المشترك يؤدي الى القوة المصورة على سبيل استخزان ما تؤدیه اليه الحواس فتخزنه . وقد تخزن القوة المصورة أيضا أشياء ليست من المأخوذات عن الحس ، فان القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التي في القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها ، فاذا ركبت صورة منها أو فصلتها أمكن أن تستحفظها فيها » (٢) .

ويجرد « الخيال » أو المصورة « الصورة عن المادة تجريدا تاما ؛ ذلك أنه وان كان يأخذها عن المادة فهو لا يحتاج الى وجود هذه المادة ، لأن غيابها لا يحول دون وجود الصورة ثابتة في الخيال . غير أن الصورة لا تكون مجردة عن اللواحق المادية ، ذلك أن الخيال لن يتخيل صورة الا على نحو ما من شأن الحس أن يؤدي اليه ، أما الحس فانه لا يمكن أن يستثبت الصورة بعد غياب مادتها بل يحتاج الى وجود المادة أساسا ، فهو لا يدرك الصورة الا متحققة في مادته . . . يقول ابن سينا :

« وأما الخيال والتخيل فانه يرى الصورة المنزوعة عن المادة تبرئة أشد . وذلك لأنه يأخذها عن المادة بحيث لا تحتاج في وجودها فيه الى وجود مادتها . لأن المادة وان غابت عن الحس أو بطلت ، فان الصورة تكون ثابتة الوجود في الخيال ، فيكون أخذها إياها قاصما للعلاقة بينها وبين المادة قصما تاما ، الا أن الخيال لا يكون قد جردها من اللواحق المادية ، فالحس لم يجردها عن المادة تجريدا تاما ولا جردها عن لواحق المادة . وأما الخيال فانه قد جردها عن المادة تجريدا تاما ، ولكن لم يجردها البتة عن لواحق المادة ، لأن الصورة التي في الخيال هي على حسب الصورة المحسوسة ، وعلى تقدير ما وتكييف ما ووضع ما » (٣) .

(١) رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ١٥١ .

(٣) النفس ، ص ٥١ ، راجع أيضا لابن سينا : النجاة ، ص ١٧٠ ، رسالة في الطبيعيات ص ٢٢ ، الاشارات والتنبيهات ، ج ٢/٣٧٠ ، عيون الحكمة ، ص ٤٢ .

## المتخيلة :

المتخيلة هي القوة الباطنة الثالثة ، وهي مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ عند الفلاسفة المسلمين ما عدا الفارابي ، الذي يجعل مكانها القلب (١) . ويسمونها الكندي «المصورة» أو «الفنطاسيا» ، أو «التخيل» ، وأحيانا «التوهم» . ومن أهم أعمال هذه القوة أنها تستعيد صور الأشياء التي أدركت في الماضي . يقول الكندي في تعريفها : « إنها القوة التي توجدنا صور الأشياء الشخصية بلاطين ، أعني مع غيبة حواملها عن حواسنا » (٢) .

ومن شأن هذه القوة - أيضا - أن تتركب بعض ما في الخيال مع بعض ، وتفصل بعضه عن بعض بحسب الإرادة (٣) . وهي تقوم - في أغلب الأحيان - عند الفارابي وابن رشد ، وأحيانا عند ابن سينا بعمل الصورة أو الخيال ، أي تحفظ صور المحسوسات بعد زوالها مباشرة من الحس ، بالإضافة إلى إعادة تركيبها لصور هذه المحسوسات على نحو جديد (٤) .

ولا يقتصر عملها على استعادة صور المحسوسات وتذكرها ثم إعادة تركيبها مرة أخرى ، بل يشمل أيضا المعاني الجزئية التي في القوة الحافظة . فهي « قوة تفعل في الخيالات تركيبا وتفصيلا ، تجمع بين بعضها وبعض ، وتفرق بين بعضها وبعض وكذلك تجمع بينها وبين المعاني التي في الذكر وتفرق » (٥) .

وهذه القوة إذا استعملها العقل سميت « مفكرة » ، وإذا استعملها « الوهم » سميت « متخيلة » (٦) . وفي هذه الحالة تصبح « المتخيلة »

- (١) فصول المدنى ، ص ١٠٧ ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٠ .
- (٢) رسالة في حدود الأشياء ، ج ١/١٦٧ ، رسالة في مامية النوم والرؤيا ،
- (٣) ابن سينا : النفس ، ص ٥١ ، النجاة ، ص ١٦٣ ، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٧ ، أيضا : الملل والنحل ، ج ٢/١١٩٧ .
- (٤) فصول المدنى ، ص ١٠٧ ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٠ وما بعدها ، السياسة المدنية ، ص ٣٣ ، الحاس والمحسوس ، ص ٢١٢ .
- (٥) ابن سينا : عيون الحكمة ، ٣٩ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ١٩ ، الاشارات والتنبيهات ، ج ٢/٣٨٢ ، النفس ، ص ١٥٥ .
- (٦) الفارابي : فصوص الحكم ، ص ٧٣ ، ٧٤ ، ابن سينا : عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، النفس ، ص ١٥٥ ، ٣٦ ، النجاة ، ص ١٦٣ ، الاشارات والتنبيهات ج ٢/٣٨٢ ؛ رسالة في القوى الانسانية وادراكاتها ، ص ٣٤ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ١٩ ، القانون في الطب ، ج ١/٧١ ، الهداية ص ٢١٤ ، الملل والنحل ، ج ٢/١١٩٧ .

قوة حيوانية خالصة ، في مقابل المفكرة التي وان كانت تقوم بعمل مشابه لها من حيث اعادة تركيب الصور والمعاني ، فهي قوة انسانية ، لأن العقل هو الذى يوجهها وليس الوهم . لكن عمل المتخيلة - وكما سيتضح لنا - له سماته الابتكارية التي لا تتوافر في عمل المفكرة ، فمن طبيعة هذه القوة ( المتخيلة ) أنها عندما تعيد صور المحسوسات ومعانيها الجزئية وتؤلف بينها لا تعيدها كما هي عليه في الواقع الخارجى ، فليس مقصودها تصديق وجود شيء منها أو عدم وجوده . ومن هنا فقد تنتقل الى شيء مخالف للصورة المحسوسة أو موافق لها ، فقد تنتقل الى ضد أو ند ، أو قد تنتهى الى صورة كاذبة أو صادقة ، كما يذهب الى ذلك ابن سينا (١) ، وذلك ما قد أشار اليه الفارابى قبله ، اذ رأى أن المتخيلة عندما تستعيد صور المحسوسات تركب بعضها الى بعض تركيبات مختلفة ، يتفق فى بعضها أن تكون موافقة لما حس ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس (٢) ، أو تكون بعضها صادقة وبعضها كاذبة (٣) . من هنا نجد ابن باجة يشير الى أن هذه القوة وان كان يعرض لها أن تصدق وتكذب ، فهي كاذبة فى كثير من الأمور (٤) . كما يذهب ابن رشد الى أن الكذب خاص « بالفنطاسيا » أو التخيل ، لأن بهذه القوة تتخيل أشياء يقطع بامتناع وجودها » (٥) .

فالمخالفة - اذن - من طبيعة المتخيلة ، وهو أمر قد يرتد الى الطبيعة الانسانية التي لا تعيد تركيب الشيء كما هو (٦) . والذى يعين المتخيلة ويهيئها للقيام بهذه المخالفة قدرتها الدائمة على الحركة ما لم يعقها عائق ، وتتمثل هذه الحركة فى قدرتها على محاكاة الأشياء اما بأشبهاتها أو أضدادها ، وربما حاكت أشياء سبقت معرفتها أو أشياء مستقبلية ، يقول ابن سينا :

« والقوة المتخيلة خاصتها دوام الحركة ، ما لم تغلب ، وحركتها محاكيات الأشياء بأشبهاتها أو أضدادها ، فتارة تحاكي المزاج كمن تغلب .

(١) النفس ، ص ١٤٧ ، ١٥٥ ، القانون فى الطب ، ج ١/٧١ .

(٢) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ .

(٣) فصول المدنى ، ص ١٠٧ ، السياسة المدنية ، ص ٣٣ .

(٤) كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمى العربى ، دمشق - مجلد ٣٤ ، ج ٤/٦٣٤ ، .

٦٣٥ ، ٦٣٦ .

(٥) تفسير ما بعد الطبيعة ، ص ٤٣٠ ، ٤٣١ .

(٦) ابن سينا : النفس ، ص ١٤٧ .

عليه السوداء فتخيل له صورا سوداء ، ومحاكاة أذكار سبقت أو أفكار رجيت « (١) » .

وعلى الرغم من أن المتخيلة لا تعمل بدون الحس (٢) ، حيث تعد صور المحسوسات المادة الأساسية لعملها ، فانها تفارق ( تغاير ) قوة الحس ، ذلك أنه في استطاعتها أن تحكم على المحسوسات بعد غيبتها ، وذلك ما لا تستطيعه قوة الحس (٣) . والمتخيلة — أيضا — « لا تكل ولا تعجز عما تريد في كل وقت وكل حال عن فعلها البتة » ، فإذا قورنت بالحس نجد أن « الحس يدرك الحاضر من المحسوس ، فإذا غاب ، أو بعد ، أو أكثر ، أو أفرط المحسوس ، لا يستطيع أن يدركه كما أن البصر يدرك ما كان محاذيا للعين وعلى مسافة معتدلة منه وبعدد يمكن ادراكه ، فإذا غاب المبصر لا يدركه البصر ، أو امتدت المسافة بين المبصر والبصر الا على التعاقب أو صغر جدا ، وإذا كان مضيئا في الغاية كالشمس فلا يقوى على ادراكه ، وكذلك سائر الحواس كالسمع للصوت ، والشم للرائحة والذوق للطعم ، واللمس للملموسات » (٤) .

والمتخيلة أكثر تجريدا لمعطيات الحس من « الخيال » أو « المصورة » . التي تستطيع أن تحتفظ بصور المحسوسات بعد غيابها — وهذه درجة من التجريد — ذلك أن المتخيلة اذا كانت تستعيد هذه الصور التي أدركت في الماضي لتعيد تركيبها والتأليف بينها على نحو مخالف لمظهرها الواقعي ، ودون أن تلتزم بالصدق الذي تتسم به قوة الحس ، فانها تتجاوز ذلك كله بأن تبتكر أشياء ليس لها وجود في الواقع الخارجي البتة . من هنا تكون مفارقتها الواضحة للحس ، الذي يقتصر دوره على ادراك الأشياء وهي محمولة في طبيعتها ، ويظل مقيدا بموضوعه وبطبيعة المادة المقيدة له ، فيصبح مجرد مستقبل مسجل لما يتلقاه ، وقد يعجز في بعض الأحيان عن أداء ذلك العمل ، أما المتخيلة فانها متحررة من عوائق المادة ، تستطيع أن تنصرف في الصور ، متجاوزة تلك العوائق ، فتركب من الصور

(١) عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، قارن بالاشارات والتنبيهات ، ج ٤/١٤٠ ، راجع أيضا ابن رشد في « الحاس والمحسوس » ، ص ٣٣٠ .

(٢) ابن رشد : كتاب النفس ، ٥٦ .

(٣) السابق ، ص ٥٤ ، رسائل اخوان الصفا ، ج ٣/٣٨٦ .

(٤) ابن سينا : رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، قارن بابن باجة كتاب النفس مجلة المجمع العلمي العربى - دمشق - مجلد ٣٤ ، ج ٤/٦٣٥ .

ما شاءت ، وما لا تقع عليه الحواس . من هنا يقارن الكندي بينها وبين الحس الظاهر بقوله : « انها تجد ما لا تجد الحواس بته ، فانها تقدر أن تركيب الصور ، فأما الحس فلا يركب الصورة لأنه لا يقدر على أن يمزج الطين ولا أفعالها ، فان البصر لا يقدر على أن يوجدنا انسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك مما ليس للانسان في الطبع ، ولا حيوانا من غير الناطق ناطقا ، فانه لا يقدر على ذلك ، اذ ليس هو موجودا في طينة من المحسوسة بته (١) التي له أن يجد الصور بها ، فأما فكرنا فليس بممتنع عليه أن يوهم الانسان طائرا أو ذا ريش ، وان لم يكن ذا ريش ، والسبع ناطقا » (٢) .

ونجد هذا التصور نفسه لقدرة المتخيلة على التصرف في صور المحسوسات بحيث تتجاوزها الى ما لا يقع عليه الحس عند اخوان الصفا وابن سينا وابن رشد . فيرى اخوان الصفا - بداية - أن هذه القوة من أعجب القوى المدركة ، وأن أكثر العلماء تائهون في بحرهما وعجائب متخيلاتهما ، حيث يمكن للانسان عن طريقها وفي ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب والسهل والجبل وفضاء الأفلاك وسعة السماوات ، وينظر الى خارج العالم ويتخيل فناءه ، ويتصور من الأشياء ما له حقيقة ، وما لا حقيقة له (٣) . كما يرون أن المتخيلة تجعل الانسان قادرا على أن يتخيل من الأشياء ما له حقيقة وما لا حقيقة له بعد أن عرف بسائطها بالحس ، يعينه على ذلك أن المتخيلة تتعامل مع الصور مجردة عن هيولائها ، فيصبح في امكانها أن تؤلف بينها ، وتركبها ، وتصل بعضها ببعض كما تشاء ، والمثال على ذلك ، أن المرء يمكنه « أن يتخيل بهذه القوة حملا على رأس نخلة ، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل ، أو طائرا له أربع قوائم ، أو فرسا له جناحان ، أو حمارا له رأس انسان ، وما شاكل هذه ، مما يعملها المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة الى الجن والشياطين وعجائب البحر » (٤) .

أما ابن سينا فهو يرى مثل اخوان الصفا أن المتخيلة من أعجب

(١) هكذا في النص ، وقد يكون من الأصح قولنا « في طينة محسوسة له أن يجد الصور بها » .

(٢) رسالة في ماعية النوم والرؤيا ، ج ٢٩٩/١ ، ص ٣٠٠ .

(٣) رسائل اخوان الصفا ، ج ٣٨٩/٣ ، ص ٣٩٠ .

(٤) رسائل اخوان الصفا ، ج ٣٨٦/٣ .

قوى النفس وأقدرها على فعلها ، ذلك « لأنها تتصور الأشياء الماضية . ونستحضر صورتها في أى وقت ، وبأى مقدار وعدد تريد ، حتى يمكن أن تتخيل انسانا أعظم من فيل ومن جبل ومن جملة العالم ، وعلى عكسها ، أعنى أصغر من كل صغير ، وعلى أن تتوهم شيئا واحدا في الوجود أشياء كثيرة كالشمس تتصور شمساً كثيرة ، ويمكن أن تتركب بعض الصور مع بعض ، كما تتوهم انسانا بعضه طائر ، وبعضه فرس ، وبعضه صور أخرى . ويمكن أن تتصور صوراً وأفعالا ليست موجودة أصلاً كالانسان له رؤوس كثيرة يطير الى السماء ، وينزل عنها ، أو يقف في النار ، وما أشبهها من الصور والأفعال الممتنعة الوجود ، وبالجملة تتخيل وتتوهم كل ما تريد ، وكما تريد ، وبأى مقدار وعدد تريد ، وإن كانت تلك الصور قد انتزعتها من المحسوسات أو عن بساطتها بأعيانها فإذا قبلت الصور تصرفت كما أرادت . وهذه خاصية فعلها » (١) .

وهذا كله يعنى - وعلى حد قول ابن رشد - أن المتخيلة تمكنا من أن نركب أموراً لم تكن نحس بها بعد ، بل انما أحسسنها مفردة ، كنصورنا ( عنزائل ) والغول ، وما أشبه ذلك من الأمور التي ليس لها وجود خارج النفس (٢) .

فالمتخيلة وإن انطلقت في عملها من الحس ، فهي تفارقه وتغاييره بمخالفتها في عملها لمعطياته ، بل وتجاوزها له الى ما هو غير محسوس على الاطلاق ، الأمر الذي يؤدي بابن رشد الى أن يجعل الحس قرينا للصدق في مقابل كون التخيل قرينا للكذب ، فنحن نصدق بقوة الحس لأنه يطابق الواقع الخارجى، ولأن الكذب في الحس يأتى عرضاً، في حين تسمى المحسوسات الكاذبة تخيلاً (٣) . ويبدو أن ابن رشد قد بنى تصوره على ما أقره ابن باجة من قبل ، وهو أن الأشياء حتى تكون صادقة فلا بد من أن تمر بالحس المشترك ، أو أن يمر به ما يمكن أن يقوم مقامها ، ومن ثم تصبح الأشياء المتخيلة التي لم تمر بالحس كاذبة (٤) .

الا أن هذا لا ينفى كون المتخيلة قوة نفسانية ذات قدرات خلاقة ،

(١) رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٩ ، القانون في الطب ، ج ١/٧١ ، ص ٧٢ .

(٢) كتاب النفس ، ص ٥٤ ، ٥٥ ، راجع أيضاً : ابن باجة : كتاب النفس ، مجلة

المجمع العلمى - دمشق - مجلد ٣٤ ، ج ٤/٦٣٥ .

(٣) كتاب النفس ، ص ٥٤ .

(٤) راجع تفصيل ذلك عند ابن باجة : تدبير المتوحد ، ص ٥١ وما بعدها .

فهى قوة متصرفة مبتكرة ، ولهذا فان فعلها يكون خاصا بالانسان (١) وأكثر من هذا أن قدرات التخيلة عند ابن سينا تفوق قدرات القوة المفكرة والحافظة ، فالقوة المفكرة لا يمكن « أن تتفكر فى أشياء كثيرة فى حال واحدة وزمان واحد ، ولا أن تميز الأشياء الكثيرة بدفعة واحدة ، وإن كانت تلك الأشياء لطيفة غامضة ، فكانت أعجز عن ادراكها وتمييزها ، وكذلك حال القوة الحافظة فانها لا تقدر أن تحفظ جميع الأشياء الماضية » (٢)

لكن هذه القدرات الخلاقية للقوة التخيلة تقيدها - وقت اليقظة - القوة الفكرية من ناحية ، فلا تسمح لها بأن تمارس نشاطها كما يحلو لها ، ذلك أن هذه القوة المخيلة ليس لها قوة اختيارية فى ذاتها فلا تتوهم أو تتصور الا ما تأمرها به القوة الناطقة . كما يقيدها من ناحية أخرى ما يشغلها به الحس الظاهر ، ولهذا تقل فاعلية هذه القوة ، اذ تصبح أسيرة للحس الظاهر من جهة ، وللقوة الناطقة من جهة أخرى ، يقول ابن سينا :

« ثم ان القوة التخيلة قوة قد تصرفها النفس عن خاص فعلها بوجهين : تارة مثل ما يكون عند اشتغال النفس بالحواس الظاهرة وصرف القوة المصورة الى الحواس الظاهرة وتحريكها بما يورد عليها منها حتى لا تسلم للتخيلة المفكرة ، فتكون التخيلة مشغولة عن فعلها الخاص ، وتكون المصورة أيضا مشغولة عن الانفراد بالتخيلة ويكون ما تحتاجان اليه من الحس المشترك ثابتا واقعا فى شغل الحواس الظاهرة وهذا الوجه هو وجه . وتارة عند استعمال النفس اياها فى أفعالها التى تتصل بها من التمييز والفكرة . وهذا على وجهين أيضا : أحدهما أن تستولى على التخيلة فتستخدمها والحس المشترك معها فى تركيب صور بأعيانها وتحليلها على جهة يقع للنفس فيها غرض صحيح ، ولا تتمكن التخيلة لذلك من التصرف على ما لها أن تتصرف عليه بطباعها ، بل تكون منجرة مع تصريف النفس النطقية اياها انجرارا ، والثانى أن تصرفها عن المتخيلات التى لا تطابق الموجودات من خارج ، فتكفها عن ذلك استبطالا لها ، فلا تتمكن من شدة تشبيحها وتمثيلها » (٣) .

(١) ابن رشد : كتاب النفس ، ص ٥٥ ، ابن باجة : كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمى العربى - دمشق - مجلد ٣٤ ، ج ٦٤٣/٤ ، ٦٤٤ .

(٢) رسالة فى تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٩ .

(٣) النفس ، ص ١٥٣ ، راجع أيضا : الفارابى : آراء أهل المدينة الفاضلة . ص ٨٨ ، الكندى : رسالة فى ماعية النوم والرؤيا ، ج ٢٩٦/١ ، ٢٩٧ .



من هنا تضعف المتخيلة ، ولا يزول عنها انشغالها بالحس الظاهر او سيطرة العقل عليها الا فى حالة النوم وبعض حالات اليقظة ، مثل المرض الذى يضعف البدن ، ويشغل النفس عن العقل والتمييز ، أو حالات الخوف والاضطراب العقلي . عندئذ تقوى المتخيلة وتنشط وتنصرف الى عملها لا يشغلها عنه شاغل . وذلك ما يحدده ابن سينا فى قوله : « فان شغلت المتخيلة من الجهتين جميعا ضعف فعلها ، وان زال عنها الشغل من الجهتين كليهما - كما يكون فى حال النوم ، أو من جهة واحدة كما يكون عند الأمراض التى تضعف البدن وتشغل النفس عن العقل والتمييز ، وكما عند الخوف حتى تضعف النفس وتكاد تجوز ما لا يكون ، وتكون منصرفة عن العقل جملة لضعفها ولخوفها وقوع أمور جسدية فكأنها تترك العقل تديره - أمكن التخييل حينئذ أن يقوى ويقبل على الصورة ويستعملها ويتقوى اجتماعهما معا فتصير الصورة أظهر فعلا فتلوح الصور التى فى الصورة فى الحاس المشترك ، فترى كأنها موجودة خارجا ، لأن الأثر المدرك من الوارد من خارج ومن الوارد من داخل هو ما يتمثل فيها وانما يختلف بالنسبة . واذا كان المحسوس بالحقيقة هو ما يتمثل ، فاذا تمثل كان حاله كحال ما يرد من خارج . ولهذا ما (١) يرى الانسان المجنون والحائث والضعيف والنائم أشباحا قائمة كما يراها فى حال السلامة بالحقيقة ويسمع أصواتا كذلك ، فاذا تدارك التمييز أو العقل شيئا من ذلك وجذب القوة المتخيلة الى نفسه بالتنبيه اضمحلت تلك الصور والخيالات » (٢) .

ومعنى هذا أن فاعلية المتخيلة تزداد تماما - أولا - عند النوم ، فتكون الأحلام والرؤى ، حيث تصبح حرة الحركة والتصرف فيما يتاح لها من صور ومعان سواء وردت عليها من خارج أو من داخل أثناء اليقظة . والسبب فى ذلك هو سكون الحواس وانحلال سلطان القوة المفكرة . ومن هنا يذهب الكندى وابن رشد الى أن المتخيلة تكون فى تلك الحال أقوى عن العقل جملة لضعفها ولخوفها وقوع أمور جسدية فكأنها تترك العقل ما يمكن على اظهار فعلها فى حين يختل عملها وقت حضور المحسوسات (٣) ، ويتمثل ذلك الفعل فى أنها تعود الى طبعها فى التوهم والتصور وتركيب الصور وتفصيلها كما تريد ، وبأى مقدار وعدد تريد وفى الوقت والحال

(١) يستخدم ابن سينا حرف ( ما ) هنا زائدة . كما يفعل ذلك ابن رشد بصورة متكررة .

(٢) النفس : ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

(٣) رسالة فى ماهية النوم والرؤيا ، ج ١/٢٩٦ ، كتاب النفس ، ص ٥٩ .

التي نريد (١) ، فتتصرف في الصور التي أوردتها عليها الحواس في اليقظة ، أو فيما ألقته عليها القوة المفكرة من صور قبيل النوم ، أو في المعاني المودعة في القوة الذاكرة (٢) ، بما لها من قدرة على محاكاة الأشياء ، ذلك « أنها خاصة من بين سائر قوى النفس ، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها . فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس ، بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكاة لتلك ، وأحيانا تحاكي المعقولات ، وأحيانا تحاكي القوة الغازية ، وأحيانا تحاكي القوة النزوعية ، وتحاكي أيضا ما يصادف البدن عليه من المزاج » (٣) .

وقد يحدث أن تنجم الرؤى أو الأحلام عن اتصال النفس بالعقل الفعال ، لا عن آثار الحس الموجودة في الحس المشترك ، أو المعاني المودعة في الذاكرة ، أو من بقايا الفكر في اليقظة ، ويكون ذلك لها نوع من التنبؤ أو الانذار بما سيكون . وتلك الوظيفة التي تخص المتخيلة تجعل صاحبها يدنو مرتبة النبوة (٤) .

كما تزداد فاعلية المتخيلة ، ويقوى نشاطها - ثانيا - في بعض حالات اليقظة - مثل المرض والخوف والاضطراب العقلي - على نحو مشابه لفاعليتها أثناء النوم ، فيرى أصحاب هذه المخيلات خيالات أو صورا محسوسة لا نسبة لها الى المحسوس ، لكنها تبدو أمامهم حقيقية بسبب انحلال مخيلاتهم عن رباط القوة الناطقة وخروجها عن سلطانها لضعف هذه القوة فيهم (٥) .

غير أن المتخيلة قد تخلق في بعض الناس شديدة قوية ، فلا يمنع انشغالها بالحواس ، وما تقدمه اليها من صور ، أو سيطرة القوة الناطقة

(١) راجع : ابن سينا : رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٨٢ ، الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٨ ، وابن رشد : كتاب النفس ، ص ٥٩ .

(٢) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٨ ، ابن رشد : الحاس والمحسوس ، ص ٢٨٨ ، ٢٣١ .

(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٨ ، راجع أيضا ابن سينا : النفس ، ص ١٥٩ ، ويذهب الى « أن المتخيلة قد تحاكي أمورا طبيعية تتصل بالبدن وعوارضه ، أو أمورا ارادية ، وهي تتعلق ببقايا الفكر التي في اليقظة » .

(٤) الفارابي : المصدر السابق ، ص ٩٢ ، انظر أيضا ابن باجة : تدبير المتوحد ، ص ٥٢ .

(٥) الاشارات والتنبيهات ، ج ٤ / ١٢٩ ، ١٣٠ ، رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٨٥ الحاس والمحسوس ، ص ٢٣١ .

عليها - وقت اليقظة - ما يتحقق لهم أو لغيرهم في وقت المنام . حيث يدركون مغيبات تتحقق كما هي أو تتحقق بمشالاتها ، ذلك عندما يغيب عن العقل الفعال على المتخيلة بالمعقولات المفارقة أو الجزئيات الحاضرة والمستقبلية ، ولا يتحقق هذا الفيض الا لشخص شديد الصفاء وشديد الاتصال بالمبادئ العقلية حتى ترسم في مخيلته تلك الصور التي في العقل الفعال ، اما دفعة واحدة أو قريبا من دفعة ، وهذا ما يسمى بالوحى أو الالهام (١) لحدوثه في اليقظة ، ومن هنا يختلف عن الرؤيا المنامية ، وهو أمر لا يتحقق الا للأنبياء ، فارتسام المعقولات على هذا النحو ليس الا ضربا من النبوة وهذه هي أعلى مراتب القوة الانسانية وأعلى مراتب كمال المتخيلة عند هؤلاء الفلاسفة ، ولهذا يقل حدوثها في (٢) تصورهم .

ولقد جاء هذا التصور بداية عند الفارابى ، الذى يرى أن المتخيلة اذا كانت قوية في انسان ما فانه يمكن أن تقوم بأفعالها الخاصة على الرغم من انشغالها بالمحسوسات الواردة عليها من خارج واستخدام القوة الناطقة لها ، سواء كان ذلك في وقت اليقظة أو في وقت النوم ، وعلى هذا فانه لا يمتنع - عنده - « أن يكون الانسان اذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال ، فيقبل في يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلية ، أو محاكياتها من المحسوسات ، ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة وسائر الموجودات الشريفة ويراهها . فيكون له ، بما قبله من المعقولات ، نبوءة بالأشياء الالهية . فهذا هو أكمل المراتب التى تنتهى اليها القوة المتخيلة ، وأكمل المراتب التى يبلغها الانسان بقوته المتخيلة » (٣) .

ولا يختلف ابن سينا عن الفارابى في تصوره للنبوة الخاصة بالقوة المتخيلة ، في كونها تحدث لقلة قليلة من البشر يتمتعون بمخيلة قوية لا تشغلها الحواس ، ولا تقهرها القوة الناطقة ، فتضعفها وتمنعها من أن تزاول نشاطها الخاص بها ، أو في كونها تقوم بذلك العمل وقت اليقظة ، الا أنه يرى أن المتخيلة في هذه الحال قد تؤدي عملها - في بعض الأحيان -

(١) عرض ابن باجة للالهام على نحو عابر في رسالته « تدبير المتوحد » حيث عده نوعا من تحصيل الأمور الجسمانية أو حدوث الصنورة في النفس يتم دفعة واحدة ، أو بلا روية أو فكر . على عكس ما يتم بالفكر والاستنباط . راجع : تدبير المتوحد ص ٨١ . ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) النجاة ، ص ١٦٧ ، ١٦٨ ، رسائل اخوان الصفا ، ج ٤/١٦١ ، الفوز الأصغر ، ص ٩٣ .

(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٩٤ ، راجع أيضا ص ٩٣ .

فى حال أقرب الى النوم منه الى اليقظة ، ويصفه بأنه نوع من الاعماء أو الغيبوبة ، ويتفق معه فى ذلك ابن رشد • يقول ابن سينا :

« وقد يتفق فى بعض الناس أن تخلق فيه القوة المتخيلة شديده غالية حتى أنها لا تستولى عليها الحواس ولا تعصيتها المصورة ، وتكون النفس أيضا قوية لا يبطل التفاتها الى العقل وما قبل العقل انصباها الى الحواس • فهؤلاء يكون لهم فى اليقظة ما يكون لغيرهم فى المنام من الحالة التى سنخبر عنها بعد وهى حالة ادراك النائم مغيبات يتحققها بحالها أو بأمثلة تكون لها • فان هؤلاء قد يعرض لهم مثلها فى اليقظة ، وكثيرا ما يكون لهم من توسط ذلك أن يغيبوا آخر الأمر عن المحسوسات ويصيبهم كالاعماء ما لا يكون ، وكثيرا ما يرون الشئ بحاله ، وكثيرا ما يتخيل لهم مثاله للسبب الذى يتخيل للنائم مثال ما يراه • ما نوضحه بعد ، وكثيرا ما يمثل لهم شبح ويتخيلون أن ما يدركونه خطاب من ذلك الشبح بالفاظ مسموعة تحفظ وتتلئ، وهذه هى النبوة الخاصة بالقوة المتخيلة » (١) •

تستطيع المتخيلة - اذن - فى أكمل مراتبها أن تدرك المعقولات الأولى ، والذين يستطيعون الوصول الى هذا الادراك العلوى هم الأنبياء • الذين ترسم فى مخيلاتهم تلك المعقولات أو صورها ، فضلا عن ادراكهم المغيبات أو أمثلتها عن طريق الوحي أو الفيض أما البشر العاديون - الذين هم دون الأنبياء - فيتفاوتون فى ادراكهم الجزئيات الحاضرة أو المستقبلية أو المعقولات ، سواء كان فى النوم أو فى اليقظة ، فمن يرى هذه الأشياء بعضها فى يقظته وبعضها فى نومه لا يصل الى أكمل المراتب التى يبلغها الانسان بقوته المتخيلة ، ودون هذا « من يتخيل فى نفسه هذه الأشياء كلها ولكن لا يراها ببصره ، ودون هذا من يرى جميع هذه فى نومه فقط • وهؤلاء تكون آقاويلهم التى يعبرون بها آقاويل محاكية ورموزا وألغازا وابدالات وتشبيهات • ثم يتفاوت هؤلاء تفاوتا كثيرا : فمنهم من يقبل الجزئيات ويراهما فى اليقظة فقط ، ولا يقبل المعقولات ، ومنهم من يقبل المعقولات ويراهما فى اليقظة ولا يقبل الجزئيات ، ومنهم من يقبل بعضها ويراهما دون بعض ، ومنهم من يرى شيئا فى يقظته ولا يقبل بعض هذه فى نومه ، ومنهم من لا يقبل شيئا فى يقظته ، بل انما يقبل فى نومه فقط ، فيقبل فى نومه الجزئيات ، ولا يقبل المعقولات ، ومنهم من يقبل

(١) النفس ، ص ١٥٤ ، ابن رشد : الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٨ •

شيئا من هذه وشيئا من هذه ، ومنهم من يقبل شيئا من الجزئيات فقط .  
وعلى هذا يوجد الأكثر « (١) » .

يتبين من هذا أنه اذا كانت الاحلام والرؤى التى هى من الوظائف الأساسية للمتخيلة أثناء النوم أمرا يتحقق لعامة البشر ، فهم أيضا لا يتساوون فيه ، وذلك يرتد الى طبائعهم وصفاتهم التى هم عليها فى اليقظة ، والتى تدفعهم الى قبول أشياء ، وعدم القدرة على قبول أشياء أخرى ، هذا بالإضافة الى أن كثيرا من الناس لا تصدق رؤياهم مثل الشعار والكذاب والشرير والسكران والمريض والمغموم ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر (٢) .

أما الادراكات التى تتحقق للمتخيلة فى اليقظة — باستثناء خيالات المرضى والمجانين ومن غلب عليهم الخوف — فى لا تقتصر على النبوة فقط ، انها تتحقق للبشر العاديين ، لكنهم يتفاوتون فيها كما تبين من نص الفارابى السابق ، وهذه الادراكات تتنوع أيضا على حسب استعدادات الناس وطبائعهم ، فقد تكون من المعقولات أو الانذارات بما سيكون ، وربما تكون شعرا ، وهى تحدث دائما خلسة أو مسارقة دونما وعى من صاحبها . وعادة ما تقع فى النفس دفعة واحدة على سبيل الالهام دون ترو أو تفكر (٣) .

### الوهم :

وتتلو القوة المتخيلة قوة رابعة هى الوهم أو المتوهمة ، وهى قوة نفسانية أكثر تجريدا « للشيء المحسوس » من الخيال ( أو الصورة ) من ناحية ، ومن المتخيلة من ناحية أخرى . فمهما كانت قدرة الخيال أو المتخيلة على تجريد الصورة ونزعها عن المادة بحيث لا تحتاج فى وجودها الى وجود مادتها ، حتى وان غابت عن الحس أو بطلت ، فان الخيال — أولا — يكون قد جردها عن لواحق المادة ، لأن الصورة التى فى الخيال هى على حسب الصورة المحسوسة . « وليس يمكن — ثانيا — فى الخيال البتة أن

(١) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٩٤ ، ٩٥ .

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ١٦٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

تتخيل صورة هي بحال يمكن أن يشترك فيها جميع أشخاص ذلك النوع « (١) » .

ومن هنا فإن « الوهم قد يتعدى هذه المرتبة على التجريد ، لأنه ينال المعاني التي ليست في ذاتها بمادية ، وإن عرض لها أن تكون في مادة » . وذلك لأن الشكل واللون والوضع وما أشبه ذلك أمور لا يمكن أن تكون إلا لمواد جسمانية ، وأما الخير والشر والموافق والمخالف ، فهي أمور في أنفسها غير مادية ، وقد يعرض لها أن تكون مادية ، والدليل على أن هذه الأمور غير مادية لما كان يعقل خير أو شر أو موافق أو مخالف إلا عارضا لجسم . وقد يعقل ذلك بل يوجد « (٢) » .

فالوهم يدرك من المحسوس ما لا يحس ، ويعرفه ابن سينا بأنه القوة التي تدرك معاني جزئية غير محسوسة ولا متأدية من طريق الحواس ، مثل ادراك الشاة معنى في الذئب غير محسوس ، وادراك الكبش معنى في النعجة غير محسوس ادراكا جزئيا تحكم به كما يحكم الحس بما يشاهده « (٣) » . فهذه القوة تدرك معنى لا يدركه الحس ، وإن كان معنى جزئيا ، كما أنها تحكم بهذا الادراك حكما تمييزيا ، ذلك أن الحس لا يؤدي إلا الشكل واللون ، فأما أن هذا ضار أو عدو منفور عنه فتدركه هذه القوة الوهمية « (٤) » .

ولكن اذا كانت القوة الوهمية تدرك المعنى غير المحسوس ، فإن هذا المعنى المدرك يظل معنى جزئيا ومخلوطا بالحس ، فهي لا تصل الى المعنى الكلي المجرد الذي يدركه العقل ، ذلك ما يذكره كل من الفارابي وابن سينا ، فالوهم والحس الباطن — عموما — عند الفارابي لا يدرك المعنى صرفا ، بل خلطا ، « فالوهم والتخيل أيضا لا يحضران في الباطن صورة الانسانية صرفة ، بل على نحو ما تحس من خارج مخلوطة بزوائد وغواش من كم وكيف وأين ووضع ، فاذا حاول أن يتمثل فيه الانسانية

(١) ابن سينا : عيون الحكمة ، ص ٤٢ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ٢٢ ، الاشارات والتنبيهات ، ج ٢ / ٣٧٠ . النفس ، ص ٥١ ، ٥٢ ، النجاة ، ص ١٧٠ . القانون في الطب ، ج ١ / ٧٢ .

(٢) النفس ، ص ٥٢ .

(٣) الاشارات والتنبيهات ، ج ٢ / ٣٧٩ ، النفس ، ص ٣٦ ، القانون في الطب ، ج ١ / ٧٢ ، راجع أيضا فصوص الحكم ، ص ٧٣ ، ٧٤ .

(٤) عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ١٩ ، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٧ ، النجاة ، ص ١٦٣ ، الهداية ، ص ٢١٣ ، ٢١٤ .

من حيث هي الانسانية بلا زيادة أخرى ، لم يمكنه ذلك ، بل يسدنه استثبات الصورة الانسانية المخلوطة المأخوذة من الحس ، وان غارق المحسوس « (١) » .

وتتضح فكرة الفارابي عند ابن سينا الذي يرى أن القوة الوهميه وان كانت تدرك أمورا غير عادية أو معاني غير محسوسة آخذة اياها عن المادة ، فهي لا تجرد هذه الصورة عن لواحق المادة ، لأنها محسوسة جزئية وبحسب مادة مادة ، وبالقيااس اليها ومتعلقة بصورة محسوسة مكثوفة بلواحق المادة بمشاركة الخيال فيها (٢) . وبعبارة مختصرة يمكن القول ان الوهم وان استتبت معنى غير محسوس فهو لا يجرد الا متعلقا بصورة خيالية (٣) . ومن هنا يظل الوهم مقرونا بالحسية وبالجزئية أيضا .

أما عن كيفية ادراك الوهم هذه المعاني التي لا يدركها الحس . فذلك ما يراه ابن سينا متحققا بطريقتين : أولهما : **الالهامات الغريزية** الفائضة عن مبادئ الأنفس في العالم العلوى « الالهام الالهي » . وهي تفيض على الانسان والحيوان ، وبهاتف النفوس على المعاني النافعة والضارة في المحسوسات ، فتسعى الى النافع ، وتتجنب الضار . وهذه الالهامات يقف بها الوهم على المعاني المخالطة للمحسوسات فيما يضر وينفع ، فيكون الذئب تحذره كل شاة وان لم يره قط ولا أصابته منه نكبة . وتحذر الأسود حيوانات كثيرة ، وجوارح الطير يحذرها سائر الطير ، وتشنع عليها الطير الضعاف من غير تجربة « (٤) » .

**وثانيهما :** أن يدرك الوهم عن طريق التجربة . « وذلك أن الحيوان اذا أصابه ألم أو لذة ، أو وصل اليه نافع حسي أو ضار حسي مقارنا لصورة حسية ، فارتسم في المصورة صورة الشيء وصورة ما يقارنه وارتسم في الذكر معنى النسبة بينهما والحكم فيها ، فان الذكر لذاته ولجبلته ينال ذلك . فاذا لاح للمتخيلة تلك الصورة من خارج ، تحركت في الصورة وتحرك معها ما قارنها من المعاني النافعة أو الضارة ، وبالجمله المعنى الذي في الذكر على سبيل الانتقال والاستعراض في طبيعة القوة

(١) فصوص الحكم ، ص ٧٤ . النفس نفسه عند ابن سينا في رسالته « في القوى الانسانية وادراكاتها » ، ص ٤٤ .

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ٥٢ ، النجاة ، ص ١٧١ .

(٣) عيون الحكمة ، ص ٤٢ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ٢٢ .

(٤) النفس ، ص ١٦٣ ، انظر أيضا : الحاس والمحسوس ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

المتخيلة ، فأحس الوهم بجميع ذلك معا فرأى المعنى مع تلك الصورة ، وهذا هو على سبيل يقارب التجربة ، ولهذا تخاف الكلاب المدر والخشب وغيرها « (١) » .

فادراك الوهم أما فطرى غريزى ، وأما مكتسب من التجربة ، لكنه فى الحاليتين ليس صادرا عن المحسوسات الخارجية ، لأنه يصدر عن مصدر علوى على سبيل الالهام والغريزة ، أو هو صادر من داخل ، حتى وإن كان الوهم يدرك المعانى الموجودة فى المحسوسات الخارجية ، فليس ادراك المحسوسات الخارجية الا علة عرضية لادراك الوهم للمعانى المصاحبة لها ، فالعلة الحقيقية لادراك هذه المعانى هو الالهام الفاض على النفوس من المبدأ المفاوق (٢) ، وإذا كان ذلك كذلك ، فإنه يمكن أن نستخلص أن الوهم هو القوة التى تنتمى اليها الغرائز مادام يدرك عن طريق الالهام الغريزى (٣) :

وتنقسم المعانى التى يدركها الوهم - بناء على طبيعة هذا الادراك ومصادره الى نوعين : نوع لا تكون فيه محسوسة فى طبائعها « مثل العداوة ، والرداءة والمنافرة التى تدركها الشاة فى صورة الذئب ، وبالجملة المعنى الذى ينفرها عنه ، والموافقة التى تدركها من صاحبها ، وبالجملة المعنى الذى يؤنسها به . وهذه أمور تدركها النفس الحيوانية ، والحس لا بد لها على شئ منيا » (٤) ، ونوع آخر تكون فيه محسوسة، لكنها لا تكون محسوسة وقت الحكم « فانا نرى مثلا شيئا أصغر فنحكم أنه عسل وحلو ، فان هذا ليس يؤديه اليه الحاس فى هذا الوقت ، وهو من جنس المحسوس ، على أن الحكم نفسه ليس بمحسوس البتة وإن كانت أجزاءه من جنس المحسوس ، وليس يدركه فى الحال ، إنما هو حكم نحكم به ربما غلط فيه » (٥) .

وقد يؤدى هذا كله الى القول بأن قدرة الوهم على الحكم والتمييز - وهى قدرة تنأى به عن الحس وتتجاوزه تماما ، لأنها تصدر فى النهاية

(١) النفس ، ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٢) الادراك الحسى عند ابن سينا ، ص ١٨٠ .

(٣) الادراك الحسى عند ابن سينا ، ص ١٨٠ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٧٧ وما بعدها .

(٥) النفس ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ .

(٦) المصدر السابق ، ص ١٤٨ .



عن الالهام الالهي - تجعله هو القوة الرئيسية أو الحاكم الأكبر في الحيوان بحيث يصبح لها سلطة الاشراف على كل القوى النفسانية الحيوانية المدركة السابقة ، الأمر الذي يجعل ابن سينا ينسب اليها ، وظائف القوى الأخرى لتصبح هي المتخيلة والمفكرة .

يقول ابن سينا :

« وهذه القوة المركبة بين الصورة والصورة ، وبين الصورة والمعنى ، وبين المعنى والمعنى ، هي كأنها القوة الوهمية بالموضوع ، لا من حيث تحكم ، بل من حيث تعمل لتصل الى الحكم . وقد جعل مكانها وسط الدماغ ليكون لها اتصال بخزائني المعنى والصورة . ويشبه أن تكون القوة الوهمية هي بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهي بعينها الحاكمة فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة ، فتكون متخيلة بما تشمل في الصور والمعاني ، ومتذكرة بما ينتهي اليه عملها » (١) .

وعلى الرغم من أن قول ابن سينا قد يفسر بأنه أساء فهم هذه القوى وطبيعة عمل كل منها ، فإن الطوسي ( شارح الاشارات والتنبهات ) يحاول تبرير هذا التداخل بنفي القول بأن هذه القوى جميعها شيء واحد ، وتأكيد أن الوهم هو المبدأ الذي تنسب اليه كل القوى السابقة « التخيل » و « التذكر » و « التفكير » بالنسبة للحيوان ، ولهذا يصبح الوهم رئيسا على هذه القوى الحيوانية وموجها لحركتها . يقول الطوسي : « ليس مراده من قوله : « الوهمية : هي بعينها المفكرة ، والمتخيلة ، والمتذكرة » أن جميعها بالذات واحد . . . بل مراد الشيخ من ذلك : أن المبدأ الذي ينسب اليه التخيل ، والتفكر ، والتذكر ، والحفظ ، هو الوهم ، كما أن مبدأ الجميع في الانسان هو الناطقة ؛ ولذلك جعله رئيسا حاكما على القوى الحيوانية » (٢) .

ولكن اذا كان نص ابن سينا السابق يشير الى شيء ، فهو يشير الى أن الوظائف التي تقوم بها هذه القوة النفسانية متشابهة متداخلة ، وأن عملية الادراك بالنسبة للحيوان تنتهي عند القوة الوهمية ، ومن ثم فهي القوة الرئيسية ، حتى انها لتصبح بمثابة العقل لدى الانسان عنده (٣) ،

(١) النفس ص ١٥٠ ، ٣٦ ، أنظر أيضا : الاشارات والتنبهات ، ج ٣٨٣/٢ .

(٢) الاشارات والتنبهات ، حاشية رقم ٧ ، ج ٣٨٤/٢ .

(٣) البرهان ، ص ٢٥٥ .

أو شبيهة به عند ابن رشد ، غير أن ابن رشد لا يجد اسما لهذه القوة ، ويشير الى تسمية ابن سينا لها بالوهمية . يقول ابن رشد : « أما الحكم على أن هذا المعنى هو لهذا التخييل فهو في الانسان للعقل ، لأنه الحاكم بالايجاب والسلب ، وهو في الحيوان الذاكر شيء شبيه بالعقل ، لأن هذه القوة تكون في الانسان بفكر وروية ، ولذلك يذكر الحيوان ولا يتذكر . وليس لهذه القوة في الحيوان اسم ، وهي التي يسميها ابن سينا بالوهمية » (١) .

الا أن حكم الوهم ليس حكما فصلا كالحكم العقلي ، انه حكم تخيلي مقرون بالجزئية والحسية ، أى أنه يحكم على سبيل انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا ، « وهذا مثل ما يعرض للانسان من استقذار العسل لمشابهته المرار ، فان الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك ، وتتبع النفس ذلك الوهم وان كان العقل يكذبه » (٢) . من هنا يعد ابن سينا هذه القوة قوة حاكمة على الصورة حكما غير واجب ، ذلك أن العقل هو الذى يحكم عليها حكما واجبا (٣) . وهذا يعنى أن الوهم مصدر للأحكام غير العقلية التى قد يكذبها العقل أو لا يقطع بصحتها ، لكن الانسان يمثل لها ويسلم بها على سبيل التوهم فقط . كما يعنى أن الوهم ليس قوة مدركة فحسب ، وإنما هو أيضا باعث على الأفعال والحركات ، ليس بالنسبة للحيوان فقط ، بل وللانسان أيضا . ولهذا فانه يعد المصدر الأساسى الذى تصدر عنه أكثر الأفعال الحيوانية وكثير من الأفعال الانسانية ، فالقوة المتحركة لا تتحرك الا عن اشارة من القوة الوهمية باستخدام المتخيلة (٤) .

(١) الحاس والحسوس ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) النفس ، ص ١٦٢ .

(٣) رسالة في اثبات النبوات ، تحقيق ميشال مرهورة ، دار النهضة ، بيروت ، ١٩٦٨ ص ٥٩ ، ٦٠ .

(٤) النفس ، ص ١٤٨ . أيضا : القانون فى الطب . ج١/ ٧٢ .

ويجدر الاشارة هنا الى أن هذه القوة الوهمية ليس لها وجود عند معظم الفلاسفة كابن باجه وابن طفيل وإخوان الصفا وابن مسكويه ، وقد أشير الى ذلك فى بداية هذا الفصل ، لكن ابن باجه ينسب فعل هذه القوة وهو ادراك معانى المحسوسات الى المتخيلة ( كتاب النفس محلة المجمع العلمى العربى ، مجلد ٣٤ ، ج ١/ ٦٣٤ ) ، ذلك انه يعد المتخيلة أشرف القوى النفسانية المدركة فى الحيوان غير الناطق ( المصدر السابق مجلد ٣٤ ، ج ١/ ٦٤١ ) .

## الحافظة :

أما الحافظة - وهي القوة النفسانية الباطنة الخامسة والأخيرة - فهي خزانة مدرك الوهم عند الفارابي وابن سينا ، فهي تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية ، ونسبة هذه القوة الى القوة الوهمية كنسبة القوة التي تسمى خيالا بالقياس الى الحس ، وهي مرتبة في التجويف المؤخر من الدماغ (١) .

ويأتي ترتيب القوة الحافظة عند اخوان الصفا بعد القوة المفكرة ، لتحفظ الصور التي تؤديها اليها بعد أن تميز بعضها من بعض ، فتميز الضار منها من النافع ، والحق من الصواب (٢) .

أما ابن مسكويه فيعدها كالخزانة الحافظة للصور بعد أن يتم تجريدتها من المادة (٣) ، أو خزانة عامة المعارف والعلوم ، سواء كانت مستفادة من العلماء والكتب أو من الفكر والروية (٤) .

وتعد هذه القوة الحافظة أو الذاكرة عند ابن باجة من أرقى القوى النفسانية الحسية الباطنة ، وهي عنده تلي المتخيلة فتقوم بحفظ الصور التي تؤديها اليها المتخيلة بعد أن تجردها من المادة (٥) .

أما ابن سينا ، وهو أكثر الفلاسفة عناية بتحديد طبيعة هذه القوة ، وأظهار أفعالها - ويأتي بعده في ذلك ابن رشد - فهو يذكر أسماء متعددة لهذه القوة الحافظة ، فهو اما يذكرها على أنها القوة الحافظة (٦) ، أو

---

(١) نصوص الحكم ، ص ٧٤ ، النفس ، ص ٣٦ ، ٣٧ ، رسالة في النفس وبقائها ومادها ، ص ١٧٧ ، عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، رسالة في الطبيعيات ص ١٩ ، رسالة في القوى الانسانية وادراكاتها ، ص ٤٣ .

(٢) رسائل اخوان الصفا ، ج ٣٢٨/٢ ، ج ٣٥٠/٢ ، ج ١٧/٣ ، ج ٣٧٦/٣ .

(٣) الهوامل والشوامل ، ص ١٤٦ ، راجع أيضا صفحات ١٣٩ ، ١٤٧ ، ٣٩٠ ، الفوز الاصغر ، ص ٩٠ ، ٩١ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٧٣ .

(٥) تدبير المتوحد ، ص ٥٨ ، ٦٢ ، راجع أيضا ص ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ .

(٦) عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، الاشارات والتنبيهات ، ج ٣٧٩/٢ ، النفس ، ص ١٤٩ ، رحالة في الطبيعيات ، ص ١٩ .

الحافظة الذاكرة (١) ، أو الذكر (٢) ، أو المتذكرة (٣) ، أو الذاكرة (٤) .

ويكاد ابن سينا لا يضع دلالات محددة لكل من هذه التسميات في معظم الأحيان ، حتى لتبدو وكأنها تشير الى قوة واحدة - هي (الحافظة) - ذات وظيفة واحدة هي حفظ المعاني الجزئية التي يدركها الوهم ، أى هي مجرد خزانة فقط ، لكنه يضعنا أمام تساؤل يطرحه فى موضع آخر مؤداه هل القوة الحافظة الذاكرة قوة واحدة أو قوتان : قوة حافظة وأخرى ذاكرة ؟ ، ويجيب ابن سينا نفسه عن هذا التساؤل فى القسم الخاص « بالنفس » من مؤلفه الضخم « الشفا » ، فيذكر أنهما قوة واحدة لها وظيفتان هما الحفظ ، حفظ المعاني الجزئية وحفظ الأفعال أيضا . والاستعادة ، أى التذكر . يقول ابن سينا : « وهذه القوة تسمى أيضا متذكرة فتكون حافظة لصيانتها ما فيها ، متذكرة لسرعة استعادتها لاستثباته والتصور به ، مستعيدة إياه اذا فقد » (٥) .

وهذا يعنى أن هذه القوة تكون حافظة ومدركة فى آن واحد ، غير أن هذا ما لا يقره ابن سينا نفسه الذى يقول بفكرة ان القوة الحافظة ليس لها أن تدرك انما هي تكون قوة حافظة فقط (٦) . ومن ثم فالحافظة والذاكرة قوة واحدة ذات وظيفة واحدة ، هي حفظ المعاني والأفعال .

أما استعادة الصور وتذكرها فهما من أفعال المتخيلة والقوة الوهمية بمساعدة الحس المشترك ، فالمتخيلة هي التي تحرك الصور التي فى الخيال (أو الصورة) والمعاني التي فى الحافظة ، فتلوح الصور فى الحس المشترك والمعاني فى الوهم ، وهذه هي الاستعادة ، ويحدث عند ذلك ادراك الحس المشترك والوهم للصور والمعاني وهذا هو التذكر . فالتذكر - اذن - هو نمثل الصور المحفوظة فى « المصورة » فى الحس المشترك ، وهو القوة المدركة لصور المحسوسات ، وتمثل المعاني المحفوظة فى « الحافظة » فى

(١) النجاة ، ص ١٦٢ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها . ص ١١٧ ، النفس ، ص ٣٧ .

(٢) الهداية ، ص ٢١٤ ، البرهان ، ص ٣٥٥ .

(٣) عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ ، النفس ، ص ١٤٩ .

(٤) الاشارات والتنبيهات ، ج ٢/٣٨٠ ، انظر أيضا شرح الطوسي على الاشارات ج ٢/٣٨٢ .

(٥) النفس ، ص ١٤٩ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ .

(٦) النفس ، ص ١٤٧ .

الوهم ، وهو القوة المدركة للمعاني . أما اذا بقيت الصور والمعاني محفوظة في المصورة والحافظة بدون أن يحركها شيء للتمثل في الحس المشترك والوهم ، فانه لا يحدث تذكر ولا تخيل (١) .

ولهذا نجد ابن رشد يفرق بين الحافظة والذاكرة على أساس التفرقة بين الذكر والحفظ ، فالقوة الحافظة بالجملة انما تخص معاني أجزاء الشيء المحفوظ على التوالي والاتصال (٢) . أما القوة الذاكرة فهي تحضر أجزاء الشيء بحركة منقطعة غير متصلة (٣) ، ذلك أن الذكر - وهو من أفعال الذاكرة - استرجاع في الزمان الحاضر للمعنى الذي كان مدركا في الزمان الماضى (٤) ، أما الفرق بين الذكر والحفظ ، فالحفظ لما لم يزل قائما بالنفس من وقت ادراكه في الزمان الماضى الى الزمان الواقف . والذكر فانه لما هو قد نسي ، ولذلك كان الذكر حفظا منقطعا ، والحفظ ذكرا متفصلا (٥) .

ثم يفرق ابن رشد بين الذكر والتذكر - وهو من أفعال الذاكرة أيضا - تفرقة تنبئ اليها ابن سينا من قبل ، فيرى أن التذكر هو طلب المعنى الذى أدرك في الماضى بارادة اذا نسيه الانسان واحضاره بعد غييبته بالفكرة فيه . فى حين يكون الذكر استعادة تلقائية لهذا المعنى . ومن ثم فان التذكر يشبه ألا يكون الا خاصا بالانسان . أما الذكر فانه لعامة الحيوان المتخيل (٦) .

ويمكن أن يلاحظ من هذا كله أن ابن رشد يرى أن وظيفة الحافظة هى دوام حفظها وصيانتها للمعاني المدركة منذ ادراكها ، بمعنى أنها خزانة لهذه المعاني ، فى الوقت الذى تصبح فيه وظيفة الذاكرة - بواسطة الذكر والتذكر - استعادة هذه المعاني الجزئية المدركة فى الماضى والحكم عليها الآن .

وتعتمد الذاكرة والذكر والتذكر بشكل أساسى على قوى الحس

(١) الادراك الحسى عند ابن سينا ، ص ١٩٠ .

(٢) الحاس والمحسوس ، ص ٢١٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢١٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ .

(٥) الحاس والمحسوس ، ص ٢٠٨ ، ٢١١ ، وانظر أيضا : ابن سينا : النفس ،

ص ١٦٤ .

والتخيل ، فالذكر انما يكون لشيء بعد احساسه وتخيله ، وذلك من جهة ما هو محسوس ومتخيل ، ذلك أن طبيعة الكم الكلية - مثلا - التي يدركها العقل لا تدركها الذاكرة ، وانما تدرك أهميته محدودة قد أحستها وتخيلتها (١) .

واحتياج هذه القوى في فعلها الى الحس والتخيل يشير ضمنا الى تشابه وظيفتي الذاكرة والمتخيلة وهى الاستعادة ، ذلك ما يدركه ابن رشد ، بل أنه ليرى ان لم تكن هذه القوى هى نفسها التخيل ، فهى على الأقل مشاركة لها في فعلها ، ومع ذلك فان فعل كل منهما مختلف عن الآخر - يقول ابن رشد :

« واذا كان ظاهرا من أمر هذه القوى أنها جزئية ، وأنها محتاجة في فعلها أن تتقدمها قوتان : قوة الحس ، وقوة التخيل ، فلننظر بماذا تفترق هذه القوة من قوة التخيل . فانه يظهر من أمرها أن لم تكن هى فهى مشاركة لها في فعلها . فنقول : انه من البين أنه وان كان كل ذكر وتذكر فانما يكون مع تخيل ، فان معنى الذكر غير معنى التخيل ، وان فعل هاتين القوتين متباين ، وذلك أن فعل قوة الذكر انما هو احضار معنى الشيء بعد فقدته والحكم عليه الآن : انه المعنى الذى أحس وتخيل » (٢) .

## ( ب ) قوى الادراك العقلي

### القوة الناطقة والقوة المفكرة

تلك هى القوة النفسية الحيوانية المدركة - كما يراها الفلاسفة المسلمون - التى يشترك فيها الانسان والحيوان على السواء ، وهى قوى تدرك الجزئيات بوساطة أعضاء جسمية ظاهرة - الحواس الظاهرة - وأخرى باطنة . وعملية الادراك التى يقوم بها كل من هذه الأعضاء من ادراك للجزئيات الخارجية وحفظ لصورها وتذكرها والتصرف فيها بالجمع والتفريق وادراك للمعاني الجزئية التى فى المحسوسات ، وحفظ لهذه المعانى ، هى ما يسمى بالادراك الحسى نظرا لتوسط أعضاء جسمية للقيام بهذا الادراك من جهة ، ولعدم تجرد هذه المدركات عن الحس ولواحقه من جهة أخرى .

(١) الحاس والمحسوس ، ص ٢٠٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٩ .

أما القوة النفسانية الانسانية التي يتميز بها الانسان عن الحيوان  
تميزا جوهريا ، والتي جعلت من أجل وجود الانسان علي النحو الأفضل  
فهى « العقل » أو « القوة الناطقة » وهى القوة « التي بها يعقل الانسان  
- على حد قول الفارابى - وبها تكون الروية ، وبها يقتنى العلوم  
والصناعات ، وبها يميز بين الجميل والقيح من الأفعال » (١) .

وهذه القوة لها شقان ، شق نظرى وآخر عملى . والعمل منه سهى  
ومنه فكرى ، أما النظرى فهو الذى به يعلم الانسان الموجودات التى ليس  
شأنها أن نعملها نحن ونغيرها من حال الى حال ، المهنى والصناعى سر  
الذى به نروى فى الشئ الذى نريد أن نعمله حين ما نريد أن نعلم هل  
يمكن عمله أم لا ؟ وان كان يمكن فكيف ينبغي أن نعمل ذلك العمل (٢) .

ويمكن القول باختصار أن هذه القوة النفسانية المدركة هى التى  
تحقق الإدراك العقلى ، أى ادراك المعانى ادراكا مجردا تماما عن المادة أو  
الهيولى دونما آلة جسمية ما ظاهرة أو باطنة مثلما هو فى القرنى  
النفسانية الأخرى ، وان شاركت أفعال بعض هذه القوى العقلية البدن ،  
اذ أن القوة الناطقة العملية ( العقل العملى ) موجهة فى عملها نحو البدن ،  
بمعنى أنها مبدأ محرك لبدن الانسان الى الأفعال الجزئية الخاصة  
بالروية فيما ينبغي أن يفعل ، وما يحسن ويقبح فى الأمور الجزئية ، وذلك  
بهدف خدمة تكميل العقل النظرى بمراتبه المتصاعدة - الهيولانى ، فالعقل  
بالمملكة ، فالعقل المستفاد - وتنزيته وتطهيره . وهن ثم فان هذه القوة  
الناطقة العملية تستكمل فى الانسان بالتجارب والعادات فى حين تختص  
القوة الناطقة النظرية ( العقل النظرى ) بادراك المعقولات والكليات  
المجردة عن المادة تماما (٣) ، انها القوة التى تتوصل الى المعرفة اليقينية  
بهدف تحقيق الكمال الأقصى وهو السعادة الانسانية .

والأساس الذى يقوم عليه تقسيم الفلاسفة المسلمين للقوى

(١) فصول المدنى ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ ، السياسة المدنية . ص ٣٣ ، آراء أهل  
المدينة الفاضلة ، ص ٧١

(٢) السياسة المدنية ، ص ٣٣ ، فصول المدنى ، ص ١٠٨ .

(٣) راجع : ابن سينا : رسالة فى الطببيات ، ص ٢٢ ، ٢٣ ، عيون الحكمة ،  
ص ٤٢ ، ٤٣ ، الاشارات والتنبيهات ، ج ٢ / ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، النجاة ، ص ١٦٢ وما بعدها ،  
النفس ، ص ٣٣ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٧ ، ١١٨ ، ابن رشد :  
كتاب النفس ، ص ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٢ .

النفسانية المدركة - عموما - هو تدرج ترتيب هذه القوى حسب قدرتها على تجريد المادة ، حيث تتحدد قيمتها المعرفية وفقا لقربها من الحس أو بعدها عنه . ومن هنا تتدرج هذه القوى في تصاعد بداية بالقوى الحسية الظاهرة ، فالقوى الحسية الباطنة ، التي تبدأ بالحس المشترك فالمصورة ( أو الخيال ) ، فالمتخيلة ، فالوهم ، فالحافظة أو الذكر ، فالقوة الناطقة العملية فالنظرية .

وتعمد كل قوة من هذه القوى على ما تحققه القوة السابقة عليها من ادراك فتصبح كل منها معينة أو خادمة للأخرى التي تترأسها . . . . . وهكذا الى أن تصبح القوة الناطقة هي رئيسة كل القوى الانسانية المدركة التي تسبقها (١) ، ويصبح لها سلطة التحكم فيها ، فهي ملك على البدن وموجهة لسلوكه وأفعاله (٢) .

واذا كانت القوة المتوهمة ( الوهم ) عند الحيوان تماثل القوة الناطقة ( العقل ) في الانسان ، من حيث أن كلا منهما قوة حاکمة ومسيطره على القوى النفسانية المدركة الأخرى ، فان هناك تشابها مماثلا بين قوتين أخريين ، هما قوة التخيل الحيوانية والقوة المفكرة ( أو الفكرية ، أو الفكر ) ، وهي إحدى قوى النفس الناطقة في الانسان . فعملهما يكاد يكون واحدا من حيث استعادة صور المحسوسات ومعانيها والتصرف فيها بالجمع والتفريق بينها ، بتركيب بعضها الى بعض ، وفصل بعضها عن بعض ، الا أن هناك فارقا أساسيا يكمن وراء اختلاف أسميهما ، وقد حرص كل من الفارابي وابن سينا على تحديد هذا الفارق في صدارة حديثهما عن المتخيلة ، فهذه القوى تسمى « متخيلة » عندما يستخدمها « الوهم » - وهو قوة حيوانية ، وتكون خاضعة له ، وتكون « مفكرة » عندما تخضع لأشراف العقل ووصايته (٣) . وفي هذه الحالة تكتسب القدرة على التمييز بين

(١) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٢ ، ص ٧٠ ، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، ص ١٢٠ ، ١٢ ، النجاة ، ص ١٦٨ ، النفس ، ص ١٤٠ ، ١٤١ ، رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٢٧ ، رسائل اخوان الصفا ج ٣/١٨ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، الهوامل والشوامل ، ص ١٩٦ ، تدبير المتوحد ، ص ٤٩ ، ٥٠ ، ٦٠ .

(٢) النفس ، ص ٣٨ ، رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٨ .

(٣) راجع مفكرة ومتخيلة عند الفارابي : فصوص الحكم ، ص ٧٣ ، ٧٤ ، عند ابن سينا : عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، النفس ، ص ٣٦ ، ١٣٤ ، ١٤٧ ، ١٥٥ ، النجاة ، ص ١٦٢ ، ١٦٣ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ١٩ ، ١٤ ، الاشارات والتنبيهات ج ٢/٣٨٠ - ٣٨٤ . الهداية ، ص ٢١٤ .



الصواب والخطأ وللجليل والتقييع والضار والنافع ، ولهذا يسميها ابن رشد « الميزة أو « المميز » (١) كما يسميها الفارابي أحيانا « قوة التمييز » (٢) .

يمكن أن نقول - بناء على هذا - ان « المفكرة » عند الفارابي وابن سينا وابن رشد ليست الا « المتخيلة الانسانية » ، أو « المتخيلة كما ينبغي أن تكون في الانسان » ، يؤكد هذا أننا نجد أخوان الصفا يجعلون المفكرة ثانى القوى النفسانية المدركة حيث تسبقها المتخيلة في الترتيب ، وتتقوم هذه القوة المفكرة عندهم بعدة وظائف ، فهي تتناول رسوم المحسوسات من المتخيلة وتعمل النظر فيها ، فتميز بينها ، وتفصل بعضها عن بعض ، وتبحث عن خواصها ومضارها ، ثم تؤديها الى الحافظة (٣) .

وتتأرجح هذه القوة - عند اخوان الصفا - بين القوى النفسانية الحسية والقوة الناطقة ، ففي الوقت الذى تقوم فيه بالفكر والروية والتمييز والتصور والتحليل والتركيب والقياس البرهانى ، نجدها تقوم بأفعال يقال أنها خاصة بها كالالهام والوحى ورؤية المنامات وتأويلها (٤) . لكن قيام المفكرة بالفكر والروية والتمييز فضلا عن اضطلاعها بأمور الالهام والرؤى المنامية - عند هؤلاء - يؤكد ما ذهب اليه كل من الفارابي وابن سينا من أن المتخيلة تصبح قوة حيوانية عندما يسيطر عليها « الوهم » وتصبح « مفكرة » عندما يسيطر عليها العقل ، على الرغم من أن اخوان الصفا لم يقولوا بهذا ، لكن معنى القوة المفكرة في الترتيب بعد المتخيلة مباشرة ، واعتمادها على ما تقدمه المتخيلة فضلا عن تداخل عملها مع عمل المتخيلة يؤكد أن المفكرة هي المتخيلة بعد أن تخضع للعقل .

وعندما يذكر ابن مسكويه « القوة المفكرة » أو على حد قوله « قوة الفكر » فانه يجعلها تالية للمتخيلة مثل اخوان الصفا ، وينظر اليها - أيضا - بوصفها قوة انسانية مميزة للانسان عن الحيوان ، فيرى أنها هي التى تقع فيها حركة الرؤية والتوجه نحو العقل ، فاذا ما حصلت الصورة فيها حتى تقبلها وتنظر فيها فقد ارتقت الى أفق الانسان » . كما يرى ابن مسكويه أنه على قدر هذه الحركة ( أى حركة الرؤية والتوجه

(١) الحاس والمحسوس ، ص ٢١١ .

(٢) رسالة في جواب مسائل سئل عنها ، ص ٩٨ .

(٣) رسائل اخوان الصفا ، ج ٢/٣٤٨ ، ٣٥٠ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ج ٣/١٧ .

(٤) المصدر السابق ، ج ٣/٣٩٠ ، ٣٩١ .

نحو العقل ) واستقامتها وصحة نظرها وتميزها تكون مرتبة الانسان وتميزه عن البهائم . وعلى قدر استكمالها بالحركة وقبولها أثر العقل يكون مقداره من الانسانية ، فاذا جعل الانسان سعيه بما يستفيدة من حواسه أن يرقىها الى هذه القوة ويتحرك أبدا في طلب أسبابها ، ومبادئها الأولى وأعطاء حينئذ العقل حقائقها فاستكملت صورة الانسانية فيه . وتصورت نفسه بحقائقها الأشياء (١) .

نستخلص من هذا أن الانسان يمتلك شاتين القوتين . فليديه المتخيلة الحيوانية التي تعمل بدون توجيه من العقل ، وذلك في حالة النوم أو بعض حالات اليقظة مثل المراض أو الجنون ، أو في حالة النبوة . وذلك نادرا ما يتحقق - عندما يفيض عليها الملكوت الأعلى أو العقل الفعال . ولديه أيضا القوة المفكرة أو المتخيلة التي يشرف عليها العقل في معظم حالات اليقظة ، اذ يفترض دائما أن القوة المفكرة تنشط وقت اليقظة ، ومن هنا يكبح جماح المتخيلة التي غالبا ما يضعف عملها وقت اليقظة ، في حين تضعف المفكرة أثناء النوم ، حيث تقوى المتخيلة .

من هنا يرى ابن رشد أن ضعف « المفكرة » يقابله قوة « المتخيلة » ، وأن نشاط المفكرة يقابله ضعف المتخيلة . أى أن اعمال قوة يبطل الأخرى دائما (٢) ، غير أن حديث ابن رشد يضطرب في موضع آخر من رسالته « الحاس والمحسوس » ، حيث يجعل المفكرة تنشط وقت النوم ، ويتحدث عنها كأنه يقصد المتخيلة التي جعلها من قبل هي الفاعلة فقط دون قوتي الفكر والذكر (٣) .

وعلى أى الأحوال ، فالقوة الفكرية ( أو المفكرة ) هي القوة العقلية المباشرة التي تمارس سلطانها على القوى الباطنة المدركة الاخرى ، حتى ان ابن سينا يجعلها أشرف القوى العقلية أو هي أولى القوى العقلية بأن تسمى عقلا ، الا أن هذا لا ينفي كونها احدى قوى العقل ، أو احدى قوى النفس الناطقة العملية ، التي تعين العقل العمل على توجيه السلوك الانساني بقدرتها على التمييز والحكم ثم الاختيار (٤) .

(١) الفوز الاصغر ، ص ٩١ .

(٢) الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، راجع أيضا : ابن سينا ، النفس ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

(٣) الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٢ .

(٤) ابن سينا : البرهان ، ص ٢٥٥ ، رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

## ٢ - الخيال والعقل

لقد وضع الفلاسفة المسلمون « المتخيلة » فى مكانة متوسطة بين الخيال والعقل ، فهى تباين الحس من جهة ، وتباين العقل من جهة أخرى ، فقدرة المتخيلة على استعادة صور المحسوسات وتذكرها وإعادة تركيبها من جديد ، بالتفريق والجمع ، على نحو يشابه الشيء المحسوس أو يناقضه . وقدرتها على ابتكار صور جديدة قد لا تستند الى الحس يجعلها تباين الحس ، وان اعتمدت عليه بشكل أساسى فى عملها ، والمتخيلة تباين العقل - أيضا - من حيث أن العقل يدرك المعانى الكلية المجردة تماما عن الحس فهى اذن أرقى من الحس ، وأدنى من العقل .

وكونها أدنى من العقل يتأتى من انحصار عملها فيما هو حسي وجزئى ، على الرغم من سميتها الابتكارية والابداعية ، فمهما كانت قدرتها على التجريد فهى - كالوهم أيضا - لا تجرد الصورة تماما عن لواحق المادة ، وتعليل ذلك أن الصورة التى تستحضر فى التخيل أو فى الحس الجسماني « لا يمكن أن تشرك فيها سائر الصور الجزئية الشخصية ، ذلك أن ما يرتسم فى الحس أو الخيال يكون مع عوارض من الكم والكيف ، والأين ، والوضع غير ضرورية فى الانسانية ولا مساوية لها . فالكليات والتصديقات ، والتصورات الواقعية فيها غير مدركة بالحس ولا بالتخييل » (١) .

أما النفس الانسانية أو العقل فهو الذى يتصور كل شئ بحده كما هو منقوصة عنه العلائق المادية . وهو المعنى الذى من شأنه أن يوقع على كثيرين كالانسان من حيث هو انسان فقط ، وبعبارة أخرى ، انه القوة الوحيدة التى تتصور الشئ مجردا عن علائق المادة وزوائدها (٢) .

(١) النجاة ، ص ٦٥ .

(٢) عيون الحكمة ، ص ٤٢ .

من هنا يفرق ابن رشد بين التصور المنطقي والتصور الخيالي ، أي بين المدرك العقلي والمدرك الخيالي ، بأن المتخيلات « إنما نتصورها من حيث هي شخصية وهيولانية ، ولذلك لا يمكن أن نتخيل ألوانا إلا مع عظم ، وإن كان سيظهر من أمرها أنها أرفع مراتب المعاني الشخصية . أما تصور العقلي فهو تجريد المعنى الكلي من الهيولى » (١) .

ثم يوضح ابن رشد الفرق بين الادراك العقلي والادراك الخيالي - الذى جعله أرقى المعاني الشخصية - بتصنيفه المعاني المدركة صنفين ، اما كلي ، واما شخصي ، وبعد أن يذكر أنهما في غاية التباين يعلل ذلك بقوله : « ان الكلي هو ادراك المعنى العام مجردا من الهيولى . وادراك الشخصى هو ادراك المعنى فى الهيولى . وإذا كان ذلك كذلك ، فالقوة التى تدرك هذين المعنيين هى ضرورة متباينة . وقد تبين فيما تقدم أن الحس والتخيل إنما يدركان المعاني فى الهيولى وإن لم يقبلاها قبولا هيولانيا على ما تقدم ، ولذلك لسنا نقدر أن نتخيل اللون مجردا عن العظم والشكل فضلا عن أن نحسه ، وبالجملة لسنا نقدر أن نتخيل المحسوسات مجردة من الهيولى ، وإنما ندركها فى هيولى ، وهى الجهة التى بها تشخصت . وادراك المعنى الكلي والماهية بخلاف ذلك ، فإنا نجرده بالهيولى تجريدا ، وأكثر ما تبين ذلك فى الأمور البعيدة من الهيولى كالخط والنقطة . فهذه القوة اذن التى من شأنها أن تدرك المعنى مجردا عن الهيولى هى ضرورة قوة أخرى غير القوة التى تقدمت » (٢) .

هناك اذن ثلاثة مستويات للادراك الانسانى يقدمها كل من الحس والتخيل والعقل ، فالأشياء تكون معلومة بالحس وبالعقل وبالتخيلى التى هى متوسطة بينهما (٣) - فالشيء قد يكون محسوسا ، عندما يشاهد ، ثم يكون متخيلا ، عند غيبته ، بتمثل صورته فى الباطن ، كزيد الذى أبصرته ، مثلا ، اذا غاب عنك فتخيلته . وقد يكون معقولا عندما يتصور من زيد ، مثلا ، معنى الانسان الموجود أيضا لغيره » (٤) .

والفرق بين المحسوس والتخيل والمعقول هو تفاوت القدرة على

(١) كتاب النفس ، ص ٥٥ ، ٥٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ ، ٦٣ .

(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة ص ٧٣ ، الكندى : رسالة فى ماعية النوم والرؤيا

ج ١/ ٢٩٤ ، ٢٩٨ .

(٤) الاشارات والتنبيهات ، ج ٢/ ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

التجريد بين الحس والتخيل والعقل • ومعنى المحسوس - على حد قول الكندي - هو صور الأشخاص ، « أعنى الصور الشخصية التي هي اللونية والشكلية والطعمية والصوتية والرائحية واللمسية ، وكل ما كان كذلك من الصور ذوات الطين » (١) • وتفصيل ذلك أن الشيء عندما يكون محسوسا يكون قد غشيته غواش غريبة عن ماهيته ، لو أزيلت عنه ، لم تؤثر في كنه ماهيته ، مثل أين ، ووضع ، وكيف ، ومقدار بعينه ، لو توهم بدله غيره لم تؤثر في حقيقة ماهية إنسانيته ، « فالحس يناله من حيث هو مغمور في هذه العوارض التي تلحقه بسبب المادة التي خلق منها ، لا يجرده عنها ، ولا يناله إلا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته ، ولذلك لا يتمثل في الحس الظاهر صورته إذا زال • وأما الخيال الباطن فيخيله مع تلك العوارض لا يقدر على تجريده المطلق عنها ، لكنه يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التي تعلق بها الحس ، فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها • وأما العقل فيقتدر على تجريد الماهية المكثفة باللواحق الغريبة المشخصة (٢) ، مستتبعا إياها كأنه عمل بالمحسوس عملا جعله معقولا • وأما ما هو في ذاته برىء عن الشرائب المادية ، واللواحق الغريبة التي لا تلزم ماهيته عن ماهيته ، فهو معقول لذاته ، ليس يحتاج عمل يعمل به بعده ، لأن يعقله ما من شأنه أن يعقله » (٣) •

فالمعرفة الحسية وهي أدنى المستويات المعرفية الثلاثة ، لا تجرد الشيء عن مادته وعن اللواحق التي تلحقه ، وتقوم على مباشرة الشيء المحسوس ، وفي الوقت نفسه تعتمد على آلة جسمانية ، ومن ثم فهي مرتبطة أبدا بالبدن ، أما المعرفة التخيلية فهي مهما ارتقت عن الحس لا تجرد الشيء من لواحق المادة تماما وتصبح غير مبرأة من الحس ، مما قد يجعلها عرضة للخطأ ، وهي تعتمد على آلات جسمانية ترتبط بالبدن أيضا ، فضلا عن ذلك فانها تظل معرفة جزئية • وأما المعرفة التي يقدمها العقل فهي معرفة كلية مجردة ، وان كان العقل يقدم لنا مستويين من

(١) رسالة في ماهية النوم والرؤية ، ج ١/٣٠١ ، ص ٣٠٢ •

(٢) جاءت في النص « المشخصة » ويبدو أنها خطأ مطبعي حيث : انهما لا تدل على معنى •

(٣) الاشارات والتنبيهات ، ج ٢/٢٦٨ الى ٢٧٢ ، النفس ، ص ٥٢ وما بعدها ، النجاة ، ص ١٧٠ ، ١٧١ ، رسالة في جواب مسائل سئل عنها ، ص ٩٧ ، ٩٨ ، رسالة في ماهية النوم والرؤيا ، ج ١/٣٠٢ •

على الحس والتخيل ، والاخر يعقل اشياء بريئه تماما عن المادة .

يمكن القول اذن ان التباين الذى بين المتخيلة والعقل : من حيث طبيعتهما وطبيعة مدركات كل منهما لا ينفى وجود علاقة بينهما . فالتخيل بوصفه قوة نفسانية أدنى من العقل - الذى هو حاكم على القوة الانسانية النفسانية المدركة وموجه لأفعالها - يقدم للعقل الصور والمعانى اللازمة للتفكير بشىء يهيئ النفس للإدراك العقلى الذى هو فى الحقيقة غير مكتسب من الحواس مباشرة (١) .

بل ان مراحل عملية الإدراك الانسانى عند الفلاسفة المسلمين كما تبين لنا تكشف عن اتصال طبيعى يتم بشكل متصاعد بين قوة النفس الحسية والعقل ، فحدوث الصورة فى القوة الناطقة يعتمد على حدوثها من كل القوة النفسانية التى تسبقها بما فيها الحس والتخيل ، ويمكن تتبع تلك العلاقة بين الحس والتخيل والعقل بدءا من الفارابى الذى يذهب الى أن العقل لا تحدث فيه صور الأشياء عند مباشرة الحس للمحسوسات دون وسائط ، « ذلك أن الحس يباشر المحسوسات فيحصل صورها فيه ، ويؤديها الى الحس المشترك حتى تحصل فيه ، فيؤدى الحس المشترك الى التخيل الى قوة التمييز ليعمل التمييز فيها تهيذا وتنقيحا ويؤديها به منقحة الى العقل فيحصلها العقل عناية » (٢) .

هكذا يرى الفارابى أن التخيل يمهّد الطريق للتفكير العقلى ، وهو يحرص على تأكيد هذه الفكرة فيذهب الى القول بأننا نتخيل الشىء ثم نعقله ، حتى ليصبح كل ما نعقله النفس مشوبا بالتخيل (٣) .

وتتضح العلاقة بين التخيل والعقل بشكل مجدّد عند ابن سينا إذ تستخلص القوة العاقلة لنفسها - عنده - الصور العقلية من الحس بواسطة التخيل . فهى تعرض على ذاتها الصور أو المعانى المحفوظة فى كل من المصورة والحافظة باستخدام المتخيلة والوهمية ، فتجدها قد اشتركت فى صور ، وافترقت فى أخرى ، فتميز الشبيه والمخالف ، وتأخذ

(١) الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ص ٢٠٧ .

(٢) رسالة فى جواب مسائل سئل عنها ، ص ٩٧ ، ٩٨ .

(٣) التعليقات ، ضمن رسائل الفارابى ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ،

حيدر اباد ، ١٣٤٦ هـ - ١٩٢٧ م ، ص ١٤ - ١٦ .

## الاجناس والانواع والفصول والخواص والأعراض العقلية (١) .

ويحرص اخوان الصفا على أن يؤكدوا أن الإدراك الحسى هو البداية الحقيقية للتعليم تليه المعرفة العقلية فالبرهان . . فانه لو لم يكن للانسان حواس لما أمكنه أن يعلم شيئا من المبرهنات أو المعقولات أو المحسوسات ، ذلك أن كل ما لا تدركه الحواس لا تتخيله الأوهام وما لا تتخيله الأوهام لا تتصوره العقول (٢) . فالتخيل هو الوسيط بين الحس والعقل ، لأنه ينقل من مدركات الحواس اليه ما يعينه على التفكير وكلما كان المرء أكثر ولها بالمحسوسات كان أكثر تأملا وللمتخيلات أجود اعتبارا ، وبناء على هذا تصبح الأشياء المعقولة عنده أكثر عددا وتحققا (٣) . وفيضا عن ذلك فان ادراك الأمور المحسوسة - عند اخوان الصفا - يمهّد الطريق الى المعرفة الكلية (٤) ، ومن هنا فان مبادئ العقول والأشياء التى هى من أوائل العقول انما هى كليات وأجناس ملتقطة من أشخاص جزئية بطريق الحواس . « والدليل على ذلك الصبى لولا أنه قدّر أن عشر جوزات أكثر من خمس فمن أين كان يمكنه أن يعلم أن الكل أكثر من الجزء » (٥) .

يؤكد اخوان الصفا - اذن - أن المعرفة العقلية الكلية المجردة بصورها المتعددة تستند الى الحس بواسطة التخيل حتى تلك المعرفة النظرية أو مبادئ المعقولات الأولى التى يجمع الفلاسفة على أنه لا سبيل بصورها المتعددة تستند الى الحس بواسطة التخيل ، حتى تلك المعرفة الى معرفتها بالحس أو التخيل ، فانها ترتد عندهم الى تجارب الحس والتخيل .

ويرى ابن مسكويه - مثل اخوان الصفا - أن المعرفة العقلية تتوسل بالحس والتصور والتوهم (٦) لكنه يشدد فى موضع آخر على أن « الإدراك العقلى ليس يحتاج الى شيء من الحواس . » ، ذلك أن « للعقل نفسه قوة ذاتية بها يدرك الأشياء المعقولة (٧) » .

(١) النجاة ، ص ٦٥ ، البرهان ، ص ٢٥٥ ، الكندى : رسالة فى ماهية النجوم والرؤيا ، ج ٣٠١/١ ، ص ٣٠٢ .

(٢) رسائل اخوان الصفا ، ج ٤٩٣/٣ ، ص ٣٩٤ ، ج ٣٣٤/٢ .

(٣) المصدر السابق ، ج ٣٩٤/٣ .

(٤) المصدر السابق ، ج ٣٥١/١ ، ص ٣٥٢ .

(٥) رسائل اخوان الصفا ، ج ٣٩٤/٣ .

(٦) الفوز الاصغر ، ص ٦ ، ص ٧ .

(٧) الهوامل والشوامل ، ص ٣٠٥ .

ويشير ابن باجة الى أن القوة الناطقة تفتقر الى الحس حتى اذا ما  
فقدنا حاسة من الحواس نقصنا علما من العلوم (١) ، وعلى هذا فهو يرى  
أن الكليات والمعقولات مبنية أساسا على الصور المدركة بالحس والتخيل ،  
ولهذا يدرك الجمهور الكليات عن طريقهما ، فضلا عن أن المتفلسفين أنفسهم  
يتوصلون بالتخيل أو الخيالات الكاذبة حتى يتوصلوا الى ادراك الكليات  
والمعقولات (٢) .

أما ابن رشد فهو يشدد على صلة العقل بالتخيل ، فجعل المعقولات  
التي في النفس الناطقة - على حد تعبيره - مضطرة في وجودها الى  
الحس (٣) .

يتبين ذلك من أن ادراك العقل للكليات يتوقف - عنده - على وجود  
الجزئيات المدركة بالحس والتخيل ، ومن هنا ينفي ابن رشد وجود هذه  
الكليات خارج النفس ، كما يرى أفلاطون . يقول ابن رشد : « وبالجملة  
فيظهر ظهورا أوليا أن بين هذه الكليات وخیالات أشخاصها الجزئية إضافة  
ما بها صارت الكليات موجودة ، إذ كان الكلي انما الوجود له من حيث  
هو كلي بما هو جزئي ، كما أن الأب انما هو أب من حيث له ابن ، واتفق  
لهما مع أن كانا من المضاف أن كانت أسمائهما تدل عليهما من حيث  
هما مضافان ، ومن خواص المضافين ٠٠٠٠٠٠ أن يوجد معا بالقوة أو  
بالفعل ، ومتى وجد أحدهما ، وجد الآخر ، ومتى فسد ، فسد الآخر ،  
وذلك ظاهر بالتأمل ، فان الأب انما هو أب بالفعل ما كان له ابن موجود ،  
وكذلك الابن بما هو ابن ما كان له أب ، وانما كان لا يمكن أن لا تستند  
هذه الكليات الى موضوعاتها لو كانت موجودة بالفعل خارج النفس على  
ما كان يراه افلاطون ، وهو من البين أن هذه الكليات ليس لها وجود  
خارج النفس مما قلناه ، وأن الموجود منها خارج النفس انما هو أشخاصها  
فقط » (٤) .

(١) كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمي العربي - دمشق - مجلد ٣٥ ، ج١/١١٤ ،  
١١٥ .

(٢) اتصال العقل بالانسان ، ضمن رسائل ابن باجة الالهية ، ص ١٦٤ .

(٣) كتاب النفس ، ص ٦٥ .

(٤) كتاب النفس ، ص ٧٧ ، راجع أيضا الفارابي في : التعليقات ، ص ٣ ، ٤ ،  
المجمع بين رأى الحكمين ، تحقيق البير نصري نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ،  
١٩٦٠ ، ص ٩٨ ، ٩٩ . ابن سينا : رسالة في اثبات النبوات ، ص ٥٨ .



ويبرهن ابن رشد على اضطرارنا في حصول المعقولات الى أن نحس  
أولا ثم نتخيل ، حتى يمكننا أخذ الكلي ، بأن « من فاته حاسة من الحواس  
فاته معقول ما ، فإن الأكمل ليس يدرك معقول اللون أبدا ، .....  
وأيضا فإن من لم يحس أشخاص نوع ما لم يكن عنده معقوله كالحال عندنا  
في الخيل » (١) . كذلك فإن المعنى الكلي - كما يقول ابن رشد - لا يحصل  
لنا الا بتكرار الاحساس والحفظ ، أى بعد مرور الزمان . وبهذا يؤكد  
ابن رشد أن ادراكنا للمعقولات يستند الى الصور المتخيلة لأفرادها ، ومن  
خلال هذه الصور المحسوسة التى تستمد منها (٢) .

ويمكن القول بشكل أكثر تحديدا ان الفلاسفة المسلمين جعلوا  
التخيل مساعدا ومعينا للقوة الناطقة العملية ( العقل العملى ) ، وتقسيمهم  
للقوة الناطقة - التى هى أساس الصنائع العملية والعلوم النظرية التى  
تستقيم للانسان دون سواء من الحيوان ، والتى هى من أجل الوجود  
الانسانى على النحو الأفضل - الى قسم نظري - يختص بمعرفة مبادئ  
الموجودات والأشياء الالهية ، وهى التى لا سبيل للحس أو للتخيل الى  
ادراكها أو التمهيد لمعرفتها - وقسم آخر عملي - يختص بعلم الأشياء  
المصنوعة ويعتمد على القوة النفسانية الباطنة خاصة التخيل - هذا  
التقسيم يخضع أساسا لانقسام مدركات هذه القوة والغرض من ادراك  
كل منها ، فالقوة العملية تدرك معقولات تحصل فيها بالتجربة ، ومن ثم  
فهي تفتقر الى الحس والتخيل فى وجودها ، ولا سيما التخيل ، فكمال  
هذه القوة وفعالها متصلان بقيام صور خيالية فيها على سبيل الفكر  
والاستنباط تلزم عنها الأمور الصناعية . كذلك يدرك الانسان بهذه القوة  
الصور الخيالية التى تنجم عنها الأفعال الإرادية ، التى تتصل بها الفضائل  
العملية ، كالشجاعة والمحبة والصداقة ، اذ أن وجود هذه الفضائل منوط  
بشيء من التقدير أو التخيل الجزئى لما ينبغى فعله فى مقام ما وعلى قدر  
ما . فى حين تدرك القوة النظرية الكليات والمعقولات من حيث هى كليات  
دون أن تمت الى الصناعة أو العمل جملة بسبب مباشر (٣) .

(١) كتاب النفس ، ص ٧٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٧٥ ، ٧٦ ، البرهان ، مخطوط ، رقم ٢٤٦ ، دار الكتب ،  
ورقة ٦٥٨ ، ٦٥٩ .

(٣) كتاب النفس ، ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، راجع أيضا : فيما يخص انقسام  
القوة الناطقة : الكندى : رسالة الجواهر الخمسة ، ج ٨/٢ - ١٠ .

فى توجيه حياته الانسانية بنشاطاتها المختلفة ، أو هو - على حد قول ابن سينا - يعين العقل العملى بقواه المتعددة ، اذ هو يستخدمه فى استنباط النداير فى الأمور الكاينة والفاصلة ، واستنباطات الصناعات الانسانية (١) .

ومن اللافت للنظر أن الفلاسفة المسلمين - باستثناء اخوان الصفا - فى الوقت الذى يربطون فيه التخيل بعملية التفكير العقلى ، ويرون أن الادراك العقلى يستند ضرورة الى الحس والتخيل يسلمون بوجود معارف نظرية وعقلية لا سبيل للحس أو للتخيل الى ادراكها أو التمهيد لمعرفتها .

ومما يثير الانتباه أن ابن رشد لم يسلم من هذا التناقض ، على الرغم من أنه انتقد افلاطون لقوله بوجود الكليات خارج النفس ، وذهب الى القول بأنه لو وجدت المعقولات دون النفس المتخيلة لكان وجودها عبثا وباطلا (٢) .

واذا كانت مسألة التناقض هنا مسألة جديرة بالاهتمام والدراسة (٣) ، فانه يمكن أن تتناول بالبحث فى موضع آخر غير هذه الدراسة ، ذلك أن ما يعنينا هنا هو حديث الفلاسفة عن دور التخيل فى عملية الادراك العقلى ، الذى بدا مقتصرًا على مدركات القسم العملى من العقل ، وهو ذو صلة مباشرة بحياة الناس اليومية وأفعالهم وسلوكهم وعاداتهم . فالتخيل يعين على ادراك المعقولات غير المفارقة للمسئولة عن تنظيم حياة البشر والتى تختص بها القوة الناطقة العملية ( العقل العملى ) .

وعلى الرغم من الدور الذى تقوم به المتخيلة فى عملية التفكير الانسانى ، فان هذا لا يرفع من شأنها معرفيا بالنسبة للعقل ، وقد يشير اعتماد العقل على ما تقدمه اليه المتخيلة من صور أو معانى الى أنها تقدم معرفة ما ، الا أن هذه المعرفة تظل مشوبة بسوء الظن وعدم الثقة ، بخاصة وأن العقل لا يأخذ ما تقدمه اليه المتخيلة كما هو ، وانما يعمل فيها الاختيار والانتقاء والتمييز ، لأنها لا تستطيع التمييز بين الصواب والخطأ ، أو الجميل والقبيح ، وانما ذلك هو فعل العقل فقط .

العقل هو الذى يستطيع الوصول - بالنظر والتأمل - الى المعرفة اليقينية الحقة ، أو المعرفة التصديقية ، وهو القوة الانسانية التى لا تخطئ ،

(١) رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٨ ، النجاة ، ص ١٦٤ ، النفس ، ص ٣٧ .

(٢) كتاب النفس ، ص ٦٦ .

(٣) عرض حسين مروة لذلك التناقض عند الفارابى وابن سينا بالتفصيل فى كتابه : « النزعات المادية فى الفلسفة العربية الاسلامية » الجزء الثانى .

ففي حكمها على الأشياء . أما المتخيلة فليس في إمكانها الوصول الى هذه المعرفة الحقة ، وإنما مثالاتها فقط ، لأن قوام عملها هو المحاكاة ، محاكاة الأشياء بمثالاتها أو أصدادها ، كما سبق أن تبين لنا في القسم السابق من هذا الفصل (١) .

من هنا نجد ابن سينا يحمل على المتخيلة في رسالة حي بن يقظان : « وأما هذا الذي أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلفيقا ، ويختلق الزور اختلاقا ويأتيك بأنباء ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل وضرب صدقها بالكذب » (٢) . يجمال ابن سينا على المتخيلة لأنها تقدم أشباه الأشياء الموجودة دون أن تكون هناك دائما روابط قوية تجمع بينها ، ولأنها تقوم بتركيب صور ليس لها وجود أصلا ، وبالتالي فإن ما تقدمه يبعدها عن الوصول بالإنسان الى الحقيقة اليقينية التي ينزع اليها الفيلسوف .

وقد يمكن أن يقال ان اعتمادها على المحاكاة يبعدها عن الحس ، ويجعلها تحقق درجة ما من التجريد ، تقربها من العقل ، فتصبح « روحانية عن الحس » كما يقول ابن رشد (٣) ، غير أن هذا لا يعلى من شأن المعرفة غير اليقينية التي تقدمها لأنها تظل على - حد قول ابن رشد - من جنس الحس ، اذ كان المحرك شخصيا ، والقابل انما يقبل شبيهه ما يعطيه المحرك » (٤) .

واذا كانت المتخيلة في حالة النبوة - وهي حالة خاصة جدا - يمكنها أن تصل الى المعرفة اليقينية التي يدركها العقل ، فإن هذا يحدث بطريق آخر - مخالف لطريق العقل - يجعلها لا ترقى الى مستواه ، حيث ترسم فيها صور المعقولات التي في العقل الفعال - أو مثالاتها - بطريق الفيض - أو الوحي ، فتصبح في هذه الحال سلمية تماما ، ذلك أن ما يتنزل اليها من الملكوت الأعلى ليس الا نوع من الالهام السماوي الذي لا يد لها في الوصول اليه غير تلك الشفافية - وهي فطرية بالطبع - التي تمكن صاحبها من هذا الاتصال بالعقل الفعال .

(١) انظر : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٨ - ٩٢ ، عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، النفس ، ص ١٥٥ .

(٢) ابن سينا : حي بن يقظان ، تحقيق أحمد أمين ، دار المعارف بمصر ، ط ٣ ، ١٩٦٦ ، ص ٤١ .

(٣) كتاب النفس ، ص ٥٧ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٥٩ .

أما العقل فهو قوة نفسانية ايجابية . تتوصل الى تلك المعرفة بالبحث والتأمل والنظر ، ووسيلته في ذلك القياس البرهاني . وفضلا عن ذلك ~~فإن العقل يعنى من حيث هو من المتخيلة ومن سبيلها من النفس المدركة~~ ولطبيعة كل منها - كما تبين لنا فيما سبق - كما تظل المعرفة الصادرة عنه ، وهى الفلسفة ، أرقى من المعرفة الصادرة عن النبوة الخاصة بالقوة المتخيلة وهى الشريعة . حتى فى حالة مساواة النبى بالفيلسوف ، أو الشريعة بالفلسفة لوصولهما الى ذات المعرفة ، يظل الفارق بين القوة الناطقة التى هى سبيل الفيلسوف الى المعرفة ، وبين المتخيلة ، التى هى طريق النبوة ، قائما وثابتا ومؤكدا أن المعرفة العقلية اسمى من المعرفة الحاصلة عن طريق المتخيلة .

وبناء على ذلك فإن المعرفة التى تصدر عن المتخيلة فى أقصى حالات نشاطها أثناء النوم ، والتى تنجم عن الأحلام والرؤى الصادقة - على وجه التحديد ، وأصحابها من البشر العاديين ، وهم الأولياء الصالحون دون الأنبياء ، هذه المعرفة لا تساوى المعرفة التصديقية الصادرة عن المقدمات - طالما أنها تنتسب لقوة التخيل ، ولا تحصل بعد فكر وروية (١) . ذلك لأن هذه الرؤى لا تكون فى شئ من الأمور النظرية ، وإنما تكون فى أمور مستقبلية جزئية (٢) .

وإذا كان ذلك كذلك ، فمن الأخرى أن تكون المعرفة الناجمة عن الرؤيا الكاذبة ، التى تصدر عن فسد مزاجه أو ضعف فكره أو تعود على الكذب فى اليقظة مثل الشعراء والسكارى والمرضى والأشرار ، لا يعند بها على الإطلاق ، لأن عادة الكذب والأفكار الفاسدة تجعل الخيال رديءا انحركات غير مطاوع لتسديد النطق (٣) .

وإذا كان الفلاسفة المسلمون قد أثبتوا قصور المتخيلة المعرفى بالنسبة للعقل ، فإن فهمهم لفاعليتها وقدراتها الخلاقة جاء أيضا مقتربا بتقييم أخلاقى يحيط من شأنها ، ويضعها دائما تحت رقابة مشددة من العقل أو الفكر ، ذلك أن نشاط المتخيلة يرتبط - عندهم - بالقوة النزوعية التى فى الإنسان ، وهى مجموع الغرائز والانفعالات المحركة للسلوك الإنسانى عامة . يقول الفارابى فى تعريف القوة النزوعية : « والنزوعية هى التى

(١) الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(٣) ابن سينا : النفس ، ص ١٦٠ .

يكون بها النزوع الانساني بأن يطلب الشيء أو يهرب منه ، ويشدائه ويكرهه ، ويؤثره أو يجتنبه • وبها يكون البغضة والمحبة والصدقة والعدواة والخوف والأمن والرضا والقسوة والرحمة وسائر عوارض النفس « (١) •

والمتخيلة هي التي تبعث القوة النزوعية على التحريك ، اما نحو جذب ، أو نحو دفع ، فتجذبها نحو المتخيل نافعاً وملائماً ، وتدفعها عما يتخيل ضاراً أو غير ملائم (٢) • وعلى هذا اقترنت المتخيلة بالقوة النزوعية لدى الحيوان والانسان على السواء •

ويرى ابن رشد أن قوة التخيل مقترنة بالشوق ( النزوع ) لم توجد في الحيوان الا ليتحرك نحو الملذد وينفر عن الضار (٣) ، فالحركة انما توجد للحيوان عن قوتين من قوى النفس هما القوة المتخيلة والقوة النزوعية ، ذلك أن الحركة - أى السلوك - تفتقر دائماً - في تصويره - الى التخيل والنزوع ، وبهذا تكون الصورة المتخيلة هي المحركة للقوة النزوعية والقوة النزوعية هي المتحركة عنها « (٤) • وتوضيح ذلك ، أن ارتسام صورة ما في المتخيلة مطلوبة أو مهروب عنها يبعث القوة النزوعية الى التحريك ، فاما أن يكون هذا التحريك تحريكاً تقرب به من الأشياء المتخيلة ضرورية أو نافعة طلباً للذة ، أو تحريكاً تدفع به الشيء المتخيل ضاراً أو مفسداً طلباً للغلبة والانتقام (٥) •

فالصورة المتخيلة - على حد قول ابن رشد - « هي المحرك الأقوى في هذه الحركة ، لأن النزوع ليس شيئاً أكثر من تشوق حضور الصورة من جهة ما نتخيلها ، فاذا حصلت هذه الملازمة بين هاتين القوتين من الفعل والقبول ، تحرك الحيوان ضرورة الى أن تحصل تلك الصورة المتخيلة

- (١) راجع الفارابي : السياسة المدنية ، ص ٣٣ ، فصول المدني ، ص ١٠٧ ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٢ ، ابن سينا : رسالة في الطبيعيات ، ص ٢٠ ، عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٤ ، ١١٥ ، النفس ، ص ٣٣ •
- (٢) رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، ص ١٢٠ ، النجاة ، ص ١٦٨ ، النفس ، ص ٤١ ، عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ٢٠ •
- (٣) كتاب النفس ، ص ٦٠ •
- (٤) كتاب النفس ، ص ٩٢ ، انظر أيضا : ابن باجة : تدبير المتوحد ، ص ٨٢ ، ٨٣ ، رسالة الوداع ، ضمن رسائل ابن باجة الالهية ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمي العربي - دمشق - مجلد ٣٤ ، ج ٤/٦٤١ ، ٦٤٢ •
- (٥) رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٤ ، ١١٥ ، أيضا : النفس ، ص ٣٣

محسوسة بالفعل « (١) ومن هنا يلج ابن رشد ثانية على أن الصورة الخيالية إنما وجودها من أجل الحركة ، وعدم قبول النفس النزوعية للتحريك عن الصورة المتخيلة يسمى مللا ، وبطء قبولها يسمى كسلا ، كما أن ضده يسمى نشاطا (٢) .

ولما كانت المتخيلة ، وهى قوة حيوانية غير راشدة ، هى التى تبعث على الحركة التى ينجم عنها السلوك الحيوانى الموجود فى الانسان بالطبع الى هذا الحد - فتبعث الانسان على الغضب فتجمله على ارتكاب الأمر العظيم . أو تستميله الى ارضاء ما يعرض للبدن من شهوات (٣) . ولما كانت المتخيلة بطبيعتها دائمة الحركة والانتقال من حال الى حال ، وجب اذن تقييد نشاطها ، حتى يمكن التحكم فى توجيه السلوك الانسانى وفقا لما ترتضيه القوة الراشدة ، القادرة على التمييز والحكم على الأشياء بالخطأ أو الصواب ، بالخير أو الشر ، وهى القوة الناطقة أى العقل .

من هنا يصبح التباين بين القوة المتخيلة ( الخيال ) والقوة الناطقة ( العقل ) تضادا وتعارضا واضحا وبيننا . وهذا ما تلمح اليه عبارة ابن رشد من أن « النزوع الفكرى كثيرا ما يضاد النزوع الحيوانى ، وذلك بين ما نجده فينا » (٤) . ولعل فى هذا ما يفسر ما ذهب اليه الفلاسفة من قبل ، وهو أن اعمال قوة من قوى النفس يبطل فعل الأخرى ، اذ ليس المقصود بهذا الا التقابل الذى بين الخيال والعقل ، فضعف المتخيلة يقابله قوة العقل أو الفكر ، بينما قوة المتخيلة يقابلها ضعف العقل .

والدليل على ذلك التضاد بين المتخيلة والعقل أنه لو أطلق سراح المتخيلة وتحررت من قيد العقل كما يحدث للانسان عند النوم - فى الأحلام والرؤى - لتصبح حرة التصرف والحركة ، فانها تدعن عندئذ لأهواء النفس ورغباتها الحيوانية وتسعى لتلبية ما تشتهيه وتهفو اليه من أشياء طبيعية ترتبط بالبدن وحاجاته ، فنجدها تحاكي ما يكون عليه مزاج البدن أو ما يتبعه من انفعال ما فى القوة النزوعية فاذا « اشتاقت النفس البهيمية شيئا ما حاكت لها المتخيلة صنورة ذلك الشيء المتشوق على الحالة التى

(١) كتاب النفس ، ص ٩٢ .

(٢) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٣) الكندى : رسالة فى القول فى النفس ، ضمن رسائل الكندى الفلسفية ،

ج ١/ ٢٧٣ ، ٢٧٤ .

(٤) كتاب النفس ، ص ٩٠ ، ٩١ .

تشوقته ، وتحضر لها صورة ذلك الشيء ، ولذلك يرى المنشوق للنساء أنه يجامع والعطشان أنه يشرب ماء » (١) •

ويتكرر الأمر نفسه للمتخيلة وقت اليقظة ، لكنه يحدث بالنسبة للمريض والخائف والمضطرب عقليا ، اذ تنفلت من سيطرة العقل عليها ، فتملك حرية التصرف ، ويتسع لها مجال الحركة والاطلاق ، فتفرط في فعلها - كما يقول ابن رشد - فيرى كل من هؤلاء أشياء مما تركبه القوة المتخيلة مما ليس لها وجود ولا هي محاكاة لموجود ، أو « يرى أشباحا قائمة كما يراها في حال السلامة بالحقيقة ، ويسمع أصواتا كذلك ، فاذا تدارك التمييز أو العقل شيئا من ذلك جذب المتخيلة الى نفسه بالتنبيه اضمحلت تلك الصور والخيالات » (٢) •

وهذا كله بمعنى أن المتخيلة مهياة بطبيعتها للانحراف الذي يترتب عليه انحراف السلوك الانساني خاصة عندما تتحرر من العقل وتصادف مزاجا فاسدا أو فكرا مضطربا لا يضبطه العقل أو يحكم مساره (٣) •  
الا أن هذه الأحوال التي تعرض للمتخيلة لا تتاح لها في اليقظة ، فهي لا تعمل دون توجيه العقل ، لأنه هو الذي يهdy الى العمل الانساني الحق ، الذي يميز الانسان عن الحيوان ، من « اختيار الجميل والنافع في القصد العبور اليه بالحياة العاجلة وسد فاقة الشقة على العدل » (٤) •

أما اذا عملت المتخيلة دون رقابة من العقل ، فهي تقف عند حدود ما هو حيواني « من جذب النافع وتقتضيه الشهوة ، ودفع الضار ويستدعيه الخوف ، ويتولاه الغضب » (٥) •

من هنا تصبح المتخيلة الانسانية مقيدة دائما بالعقل ، فهو الذي يوجه مسارها ويحدد لها الاتجاه ، الذي ينبغي أن تسلكه ، نظرا لخطورة

- 
- (١) الحاس والمحسوس ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ ، راجع الفكرة نفسها : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٩ - ٩١ ، النفس ، ص ١٥٩ •  
(٢) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٩٥ ، النفس ، ص ١٥٤ ، الاشارات والتنبيهات ، ج ٤/١٢٩ ، ١٣٠ ، الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٣ •  
(٣) جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دارالمعارف بمصر ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦ •  
(٤) رسالة في القوى الانسانية وادراكاتها ، ص ٤٣ •  
(٥) المصدر السابق ، ص ٤٢ ، ٤٣ •

الدور الذى يمكن أن تقوم به فى توجيه السلوك الانسانى وهو دور ينبئنى أن يسير بداية وفقا لما يقتضيه حكم العقل .

لقد شدد الفلاسفة على أن العقل وحده هو الذى يستطيع الوصول الى المعرفة اليقينية ، وشددوا على أنه هو القوة الانسانية التى لا تخطئ فى الحكم على الأشياء ، ورأوا أن هذا العقل بما يحققه من معرفة - بقسمة النظرى والعملى اللذين بهما يحوز معرفة المعقولات والمبادئ الأولى ، والتميز بين الجميل والقبيح من الأفعال والأخلاق ، كما يقتضى العلوم والصناعات ، ويروى فيما ينبغى أن يفعل ولا يفعل ، ويدرك ما هو نافع أو ضار ملذ أو مؤذ - هو الذى تنال به السعادة الحقة . وتلك المعرفة تعجز المتخيلة عن تحقيقها ، بل انه لا يمكن أن تسهم فى تحقيقها ما لم تخضع لحكم هذه القوة العاقلة ، وتصبح مساعدة ومعينة لها فى انهاض الانسان نحو السلوك والأفعال التى تنال بها السعادة . ذلك هو الدور الذى حدد لها وهو مساعدة القوة العاقلة كى تكون أفعال الانسان خيرا كلها حتى يتوصل الى السعادة القصوى التى هى غاية الوجود الانسانى .

ان المخيلة قوة نفسانية غير عاقلة فى ذاتها ، قد توجه الى الخير أو الى الشر ، وحينما تعمل فى رعاية العقل تكون معينة فى توجيه الانسان نحو الخير ، وحينما تفلت من اسار هذا العقل تصبح أفعال الانسان كلها شرا ، ذلك حينما تخيل أمورا كثيرة للانسان على أنها ما ينبغى أن يكون هو « الوكد والغاية » فى الحياة مثل اللذيد والنافع والكرامة وأشياء ذلك . « ومتى توانى الانسان فى تكميل الجزء الناطق النظرى فلم يشعر بالسعادة ، فينزغ نحوها ونصب الغاية التى يقصدها فى حياته شيئا آخر سوى السعادة من نافع أو لذيد أو غلبة أو كرامة واشتاقها بالنزوعية وروى فى استنباط ما ينال به تلك الغاية بالناطقة العملية وفعل تلك الأشياء التى استنبطها بآلات القوة النزوعية وساعدته المتخيلة والحساسة على ذلك كان الذى يحدث حينئذ شرا كله » (١) .

فالذى يضبط عمل المتخيلة هو العقل أو القوة الناطقة النظرية ، التى متى اكتملت لدى الانسان استطاع أن يشعر بالسعادة ويعقلها ويسعى نحو ادراكها مستعينا بسائر القوى الانسانية التى من أهمها المتخيلة .

(١) السياسة المدنية ، ص ٧٣ ، ٧٤ ، انظر أيضا آراء أهل المدينة الفاضلة ،



### ٣ - التخيل الشعري

لقد اهتم الفلاسفة المسلمون بالتخيل الانساني محددين طبيعته ، ووظائفه والدور الذى يقوم به فى عملية الادراك الانساني - كما سبق أن تبين - لكنهم فى الوقت نفسه لم يهتموا « بالتخيل الشعري » ( الجانب الابداعى فى العملية الشعرية ) على الرغم من اهتمامهم الكبير « بالتخيل الشعري » أو الأثر الذى يخلقه الشعر فى نفس المتلقى ( عملية التلقى ) .

ويبدو أن عدم عنايتهم « بالتخيل الشعري » ترتد الى أن الذى كان يعنيههم فى العملية الشعرية هو « عملية التخيل » لصلتها المباشرة بالدور الذى حددوا للشعر أن يقوم به . وهو دور ذو أهمية كبيرة فى توجيه الأفعال الانسانية - كما سيتضح فيما بعد - إذ أن « التخيل الشعري » هو المحرك الأساسى للسلوك الانساني فى الاتجاه الذى يقتضيه ذلك الدور الذى يفترض للشعر أن يؤديه فى المجتمع الانساني الفاضل فى تصور فلاسفتنا .

وفى الوقت نفسه فانه لا يمكن فصل حديثهم عن التخيل الانساني ، طبيعته ووظائفه المختلفة ومكانته بالنسبة للعقل عما يمكن أن يقال عن مخيلة الشاعر أو عملية « التخيل الشعري » ، ذلك أنه اذا كان قوام عمل المتخيلة الانسانية هو المحاكاة ، كما تبين من خلال حديثهم عن المتخيلة (١) ، فان أى صناعة مخيلة لا بد وأن تقوم على المحاكاة وذلك ما ينطبق على الشعر ، وهو قول ( أو كلام ) مخيل (٢) بالدرجة الأولى ،

(١) راجع ص ٢٠ ، ٢٦ ، ٢٧ من هذا الفصل .

(٢) الفارابى : كتاب الشعر ، تحقيق محسن مهدى ، مجلة شعر عدد ١٢ ، ١٩٥٩ م ، بيروت ، لبنان ، ص ٩٤ ، ٩٥ ، احصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ٦٩ ، ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن فن الشعر لأرسطو طاليس ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ ،

والذى أكد الفلاسفة أن المحاكاة هي قوامه الأساسى (١) .

ينبنى على ذلك - اذن - أن الشاعر يقوم باستعادة الصور الحسية المختزنة وربما المعانى المدركة من تلك الصور أيضا ، ثم يعيد تشكيلها من جديد على نحو قد يخالف الواقع أو يشابهه ، اذ لا يشترط فى هذا الناتج الجديد ما يفترض من تصديقه أو تكذيبه ، المهم أن يحقق الاستجابة النفسية المطلوب تحقيقها .

وإذا كان الشاعر يقوم بعملية التخيل وقت اليقظة - وهذا ما يحدث بالفعل - فان فى هذا ما يشير الى أنه صاحب مخيلة قوية نشيطة لا يصرفها انشغالها بالحواس أو بالقوة المفكرة عن أداء عملها الذى تقتضيه طبيعتها الابتكارية . لكن نظرة الفلاسفة المسلمين الى التخيل الانسانى وتقييمهم لمكانته وقيمه معرفيا وأخلاقيا على أنه الأدنى بالنسبة للقوة الناطقة تنسحب بدورها على نظرتهم للتخيل الشعرى وتحديدهم لطبيعته ، فيصبح - فى النهاية - لونا من ألوان الالهامات المستتيلة التى لا بد لها من أن تنضبط وفق قوانين العقل . يشير الى ذلك نص ابن سينا فى سياق حديثه عن ادراكات المتخيلة أثناء اليقظة ، حيث لا يقصر هذه الادراكات على حالة النبوة فقط ، يقول ابن سينا :

« وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال الادراكات التى تكون فى اليقظة ، فان الخواطر التى تقع دفعة فى النفس انما يكون سببها اتصالات ما ، لا يشعر بها ولا بما يتصل بها قبلها ولا بعدها ، فتنتقل النفس منها الى شئ آخر غير ما كان عليه مجراها . وقد

---

= ١٦١ ، جوامع علم الموسيقى : تحقيق زكريا يوسف ، وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، ١٩٥٦ م ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ ، ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشتون الاسلامية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٦٠ ، ٦١ ، النص نفسه ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ضمن كتاب « فن الشعر » لارسطو طاليس ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ . وسوف يشار الى تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر الذى حققه محمد سليم سالم ب ( تلخيص الشعر ) أما تحقيق عبد الرحمن بدوى فيشار اليه ب « فن الشعر » . (١) أنظر الفارابى : كتاب الشعر ، ص ٩٢ ، جوامع الشعر ، ضمن كتاب تلخيص كتاب رسطو طاليس فى الشعر لابن رشد ، تحقيق محمد سليم سالم ، ص ١٧٢ ، ١٧٣ ، ابن سينا : الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٢٠٤ ، كتاب الجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٢٠ ، ابن رشد : تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، ٦١ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

يكون ذلك من كل جنس ، فيكون من المعقولات ، ويكون من الانذارات ، ويكون شعرا ، ويكون غير ذلك بحسب الاستعدادات والعادة والخلق . وهذه الخواطر تكون لأسباب تعن للنفس مسارقة في أكثر الأمر ، وتكون كالتلويحات المستلبة التي لا تتقرر فتذكر إلا أن تبادر اليها النفس بالضبط الفاضل ، ويكون أكثر ما تفعله أن تشغل التخيل بجنس غير مناسب لما كان فيه « (١) » .

قد يشي نص ابن سينا بأن التخيل الشعري ( أو عملية الابداع الشعري ) نوع من « الفيض » أو « الوحي » أو « الالهام الغامض » ، ومثل هذه النظرة تجعل الشاعر في مكانة قريبة من النبوة ، لأنه يتلقى هذا الالهام أو هذه الادراكات وقت اليقظة ، لكنه يتلقى منها ما تهيؤه له طبيعته واستعداده الفطري وعاداته وخلقه . وهذه الادراكات تتحقق دفعة واحدة ، أو فيما يشبه الوثبة أو الدفقة التي تتم بشكل غير مقصود ، ومن هنا لا تلبث النفس أن تتروى فيما تتلقاه من هذه الومضات بالضبط الواعي .

ان ما يمكن فهمه من قول ابن سينا أن عملية الابداع الشعري تتم من خلال مرحلتين ، تتمثل الأولى في هذه « الومضات » التي تتم بشكل غامض وتلقائي وغير مقصود ، في حين تتم المرحلة الثانية باخضاع هذه الومضات الغامضة للتلقائية للضبط الواعي الى أن يخرج العمل الشعري الى النور . وهذا التصور يتسق ومفهوم الفلاسفة – وابن سينا منهم بالطبع – عن ضرورة تقييد القدرات الابداعية للمنتخلة – التي أقروا بوجودها كما تبين لنا فيما سبق – بضبط العقل . وهذا معناه أن عملية التخيل الشعري ستصبح – في ضوء مفاهيمهم السابقة – عن المنتخلة الانسانية عموما – عملية تخيل متعلقة واعية ومقصودة ، لتحث بدورها تأثيرا أو تخيلا واعيا ومقصودا أيضا تقتضيه المهمة الأخلاقية والتربوية التي حددها للشعر .

وإذا كان تحول عملية التخيل الشعري الى عمل عقلائي ( أو متعقل ) سيربط عملية الابداع الشعري بالعقل دائما ، فإن هذا لن يلغى وجود الوسائل التي تجعل القول مخيلا ، لأن القدرات الابداعية والابتكارية للتخيل الشعري سوف تستخدم في تحسين أو تقبيح ما يقرره العقل .

(١) النفس ، ص ١٥٥ .

سوف تنحصر العملية اذن فى خلق تشكيلات جمالية مؤثرة لحقائق توصل اليها العقل بالفعل .

واذا كانت تبعية التخيل الشعري للعقل هى احدى نتائج تبعية المخيلة الانسانية وخضوعها للعقل نظرا لقصورها المعرفى ودنوها الأخلاقى ، أو بعبارة أخرى ، احدى نتائج تصورهم لقوى النفس الانسانية المدركة وترتيبهم لها ترتيبا تصاعديا على أساس معرفى أخلاقى متيافيزيقى ، فان هذا قد يفسر بدوره - ومن ناحية أخرى - وضع الفلاسفة للشعر فى أدنى درجات السلم المنطقى ، ذلك أنهم عدوه ، فرعا من فروع المنطق ، فجعل الكندى « الشعر » **القسم الثامن والأخير** من أقسام المنطق التى تبدأ بالمقولات ، فالعبارة ، فالقياس ، فالبرهان ، فالجدل فالسفسطة فالخطابة ، فالشعر . وتبعه فى ذلك الفارابى الذى حدد - بدوره - أن الثلاثة مباحث الأولى وهى المقولات والعبارة والقياس هى التى يلتمس بها تصحيح رأى أو مطلوب فى الجملة ، وهى فى الوقت نفسه « توطئات ومداخل وطرق » الى البرهان الذى هو أشد هذه المباحث « تقدما بالشرف والرياسة » (١) . أما ابن سينا فقد اتبع الخوارزمى الذى جعل الشعر **القسم التاسع والأخير** من أقسام المنطق بعد أن أضاف للمباحث السابقة مقدمة « ايساغوجى » فى البداية ، وتبعهما فى ذلك ابن رشد (٢) .

وبناء على هذا نظروا الى الشعر على أنه من الصنائع التى « فعلها بعد استكمالها أن تستعمل القياس فى المخاطبة » ، وأصبح الشعر قياسا من أقيسة المنطق الخمسة ، وهى البرهانية والجدلية والسوفسطائية والخطابية والشعرية ، وقد شدد الفلاسفة فى الوقت نفسه على أن النظر

(١) انظر الكندى : رسالة فى « كمية كتب أرسطو طاليس وما يحتاج اليه فى تحصيل الفلاسفة » ، ضمن رسائل الكندى الفلسفية ، ج ١/ ٣٦٥ - ٣٦٨ ، الفارابى : احصاء العلوم ، ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٢ - ٧٤ ، الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١١٨٨ وأيضا : كتاب فى المنطق للفارابى ، نسخة مصورة عن مخطوط محفوظ بمكتبة جامعة برايسلافا ، تشيكوسلوفاكيا ، رقم (١٠٣١٧) دار الكتب المصرية ، الورقة الأولى .

(٢) الخوارزمى : مفاتيح العلوم ، نشره ج . فان فلوثن ، طبعة مصورة عن ( الطبعة الأولى سنة ١٨٩٥ ) ، إبريل ، ١٩٦٨ ، ص ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٢ ، ابن سينا : أقسام العلوم العقلية ، ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعات ص ٧٩ ، ٨٠ ، وقد قسم ابن سينا القسم الخاص بالمنطق من موسوعته « الشفاء » الى تسعة فنون ، و « الشعر » هو الفن التاسع ، ابن رشد : تلخيص الشعر ، ص ٦٣ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ .

فى هذا الفن من حيث انه « كلام مخيل » ومن حيث القوانين التى يسير  
وفقها وتلتئم صناعته على أساسها أمر يخص المنطق (١) .

ووضع الشعر فى سياق - على هذا النحو - عند فلاسفتنا واعتبار  
النظر فيه والتنظير له أمرا يخص المنطق وحده ( وهو هنا الفيلسوف )  
يعنى أنه شكل من أشكال الوعى والادراك ، ومن هنا كان حرص ابن سينا  
على ألا تقتصر عملية ابداعه على الالهام الغامض الذى يرخى فيه العنان  
للخيال ، ذلك أن الشعر يظل أدنى أشكال الوعى والادراك عندهم ، لأنه  
يصدر عن المتخيلة القاصرة معرفيا بالنسبة للعقل ، الذى هو أشرف  
القوى النفسانية على الاطلاق ، والذى يتوسل بالقياس البرهاني فى  
الوصول الى الحقيقة اليقينية ، والأقيسة المنطقية تتدرج على حسب بعدها  
أو قربها من الحقيقة اليقينية ، فاذا كان لكل قياس من هذه الأقيسة  
الخمسة مقدماته التى تميزه عن غيره ، فالنتائج التى ستكون مترتبة على  
هذه المقدمات ستصبح هى المعيار الأساسى لتقييم ذلك القياس . وعلى هذا  
أصبح القياس الشعرى أدنى الأقيسة المنطقية ، لأنه يعتمد على مقدمات  
مخيلة بمعنى أنها غير صادقة وغير موثوق فى صحتها ، ولا تؤدي  
- بالتالى - الى نتائج يقينية ، فى حين يعتمد القياس البرهاني على مقدمات  
صحيحة موثوق فى صحتها وصدقها ، وبالتالى فهو يتوصل للمعرفة  
اليقينية الحقة . ومن ثم فهو أشرف أقسام المنطق . ولهذا ينشأ التعارض  
بين القياس الشعرى - أدنى درجات القياس المنطقى - والقياس البرهاني  
- أعلى درجات القياس - ، غير أن هذا لا يغير من حقيقة أن الشعر نظر  
اليه « بداية » على أنه « قياس منطقي » ، أو على أنه شيء « مما يتبع

(١) الفارابى : كتاب فى المنطق ، النسخة المصورة عن مخطوط جامعة براتيسلافا ،  
الورقة الاولى ، احصاء العلوم ، ص ٦٣ ، ٦٤ ، مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن  
كتاب فن الشعر لارسطو طاليس ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ص ١٥١ ، ابن سينا : فن  
الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر لارسطو طاليس ، ص ١٦١ ، الاشارات  
والتنبيهات ، ج١/٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٣ ، عيون الحكمة ، ص ١٣ ، ١٤ ، الحكمة العروضية  
فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٦ ، ٢١ ، القياس ، تحقيق سعيد زايد ، المؤسسة المصرية  
العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٥٧ ، ٥٨ ، الجدل ، تحقيق  
أحمد فؤاد الاهوانى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ١٨ ،  
الهداية ، ص ١٢٧ ، رسائل ابن سينا ، عني بنشرها حلمى ضيا أولكن ، جامعة  
استانبول ، انقره ، ١٩٥٣ م ، ص ١٢ .

القياس » أو مما « قوته قوة قياس » على حد تعبير الفارابي (١) .

وإذا كان الأمر كذلك ، فاعتبار الشعر ( القول المخيل ) قياسا حتى وإن كان أدنى درجات القياس يؤكد أن عملية التخييل الشعرى ليست عملية حرة ، وإنما هى مقيدة بشروط العقل ، ولهذا يتحول الشعر الى صناعة عقلية لا يسمح فيها للخيال بالانطلاق ، حتى لا يصبح مجرد الهام أو تلويح مستلب على حد قول ابن سينا . وليكن « صناعة مخيلة كما يقول ابن رشد (٢) . كما يصبح الشاعر المسلجس ( وهو الشاعر غير المطبوع والمستعمل للقياس ) هو الشاعر الحقيقي فى نظر الفارابي ، أما الشعر فهو صناعة قياسية أو عقلية - رغم اعتمادها على التخييل . يتبين ذلك من خلال تصنيف الفارابي للشعراء فى هذا النص :

« ان الشعراء إما أن يكونوا ذوى جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل : اما لأكثر أنواع الشعر ، واما لنوع واحد من أنواعه ، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغى ، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم ميسرون نحوه ، وهؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت فى الصناعة . ومن سماء مسلجسا شعريا فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء .

واما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها فى أى نوع شرعوا فيه ، ويوجدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة ، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين .

واما أن يكونوا أصحاب تقليد لهايتين الطبقتين ولأفعالهما : يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما فى التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة ، وهؤلاء أكثرهم زلا وخطا » (٣) .

وهكذا يؤكد نص الفارابي أن عملية الابداع الشعرى ليست طبعا أو الهاما ، انها صناعة تعتمد على الروية أساسا ، ولها قوانينها ومواصفاتها التى ينبغى أن يلم بها الشاعر ، والتى سبق أن قيل انها من اختصاص

(١) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب « فن الشعر » ، ص ١٥١ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٢ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ .

(٣) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب « فن الشعر » ، ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

المنطقي ، ومن ثم لا يسمى « مسلجسا » الا من جمع بين جودة الطبع وجودة الصنعة • ولذلك فانه لا يستحق اسم المسلجس وذلك « المتخلف في الصناعة » الذي قد يأتي بالجيد الفائق الذي يعسر على العالم بالصناعة اتيان مثله ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق » (١) •

وبالاضافة الى كل ما سبق ، فانه لا يمكن أن نغفل الدافع الأخلاقي الذي يجعل « التخيل الشعري » شأنه في ذلك شأن « المتخيلة الانسانية » في حاجة الى ضبط من العقل ، ذلك لأن الشعر موجه — أساسا — الى مخيلة المتلقى التي ترتبط بالقوة النزوعية أى الانفعالات والغرائز المحركة للسلوك الانساني عامة ، فالمخيلة — كما تبين لنا من قبل — هي التي تبعث القوة النزوعية على التحريك ، طلبا لأشياء نافعة وضرورية أو دفعا لأشياء ضارة ومفسدة ، ومن هنا لو ترك التخيل دونما رعاية من العقل فانه ينحرف عن الجادة ، وبالتالي ينحرف بالسلوك الانساني الى الوجهة غير المرغوب فيها ، لهذا أصبح من الضروري هيمنة العقل على التخيل الشعري •

تصبح عملية التخيل الشعري — اذن — محكومة بقبضة العقل معرفيا وأخلاقيا ، ومن هنا تتحدد موضوعات هذا التخيل لخدمة أغراض محددة يرتضيها العقل ، بل تطوع امكانياته لخدمة الحقائق التي يتوصل اليها العقل بالبرهان ، ومن أهم هذه الامكانيات « الوسائل » التي يجعل بها القول المراد توصيله أو تثبيته جميلا أو قبيحا لاحداث التأثير اللازم حدوثه •





## الفصل الثانى

### مفهوم الشعر

١ - تعريف الشعر ومفهوم المحاكاة

٢ - موضوع المحاكاة

٣ - طرق المحاكاة



## ١ - تعريف الشعر ومفهوم المحاكاة

يعرف الفارابي الشعر أو « الأقاويل الشعرية » بأنها هي التي من شأنها « أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول » (١) . أو أنها هي « التي توقع في ذهن السامعين المحاكى للشيء » (٢) . وأهم ما يمكن أن يتضمنه مثل هذين التعريفين للشعر أنه « محاكاة » . ورؤية الفارابي للشعر على أنه محاكاة لا تنفصل عن رؤيته له بوصفه فرعاً من فروع المنطق ، ذلك أن ما يميز الشعر بوصفه ( أقاويل ) عن غيره من ( الأقاويل المنطقية ) التي عد من ضمنها ، وهي البرهان والجدل والسفسطة والخطابة ، أنه يعتمد على المحاكاة ، أي أنه « قول محاكى » .

واعتماد الشعر على المحاكاة يربطه - في الوقت نفسه - بسياق آخر حيث يتشابه مع فنون أخرى ، ويشترك معها في كونها « محاكاة » أيضاً ، ذلك أن فنونها مثل النحت والتمثيل والرسم تقوم على المحاكاة ، إلا أن ما يميز كلا منها عن الآخر - بصفة عامة - وعن الشعر بصفة خاصة هو الأداة ، أي وسائل المحاكاة التي يستخدمها كل من هذه الفنون . وذلك هو ما يدركه الفارابي عندما يفرق بين ما يسميه المحاكاة بفعل والمحاكاة بقول . يقول الفارابي : « فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول - فالذي بفعل ضربان : أحدهما : أن يحاكي الإنسان بيده شيئاً ما مثل أن يعمل تمثالاً يحاكي به انساناً بعينه أو شيئاً غير ذلك ، أو يفعل فعلاً يحاكي به انساناً ما أو غير ذلك . والمحاكاة بقول : هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول ، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء » (٣) .

- 
- (١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٣ .  
 (٢) مقالة في فوائن صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٠ .  
 (٣) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٣، ١٧٤ .

فالفارابي يميز بين فن الشعر وفنون أخرى تقوم على المحاكاة كالتمثيل والنحت ، والذي يميز الشعر عن هذين الفنين أنه يتوسل بالقول - أو اللغة - واللغة هنا لغة خاصة تتسم بالمحاكاة .

ويحدد الفارابي هذا الفرق بشكل أوضح - في موضع آخر - عندما يشير الى اتفاق كل من الشعر والرسم ، أو ما يسميه « بصناعة التزييق » في أن كليهما يقوم على « المحاكاة » أو « التشبيه » . غير أن كلا منهما - في الوقت نفسه - له وسيلته الخاصة في التعبير عن تلك المحاكاة ، فالرسم يستخدم الأصباغ والشعر يستخدم الأقاويل . يقول الفارابي : « ان بين أهل هذه الصناعة ( يقصد الشعر ) وبين أهل صناعة التزييق مناسبة ، وكانهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها ، أو نقول : ان بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وان بين كليهما فرقا ، الا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما ايقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم » (١) .

ويدرك ابن سينا - مثل الفارابي - تلك العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى . عندما يشير الى أن كلا من الشاعر والمصور محاك ، غير أن ما يختلف فيه عن الفارابي أنه كان مدركا للنظرية الارسطية التي ترى أن الفنون كلها بما فيها الأدب والموسيقى والرسم والرقص تقوم على المحاكاة ، وان أحد الأشياء التي تميز فنا عن آخر هو « وسيلة المحاكاة » أو الأداة التي تتوسل بها المحاكاة في كل منها (٢) . فيرى ابن سينا أن المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ أو في اللغة فقط كما رأى الفارابي ، وانما تكون من قبل ثلاثة أشياء هي الكلام ، واللحن ، والوزن ، وربما تكون من قبل شيئين فقط هما الكلام والوزن ، وربما تقتصر المحاكاة على اللحن مقرونا بإيقاع أو غير مقرون به كما هو في الموسيقى - حسب الأدوات المستخدمة - أو قد تقتصر على الإيقاع فقط كما هو في فن الرقص . وبهذا يدرك ابن سينا أن الفنون تتباين على الرغم من اتفاقها في الجوهر - وهو المحاكاة - باختلاف وسائل المحاكاة . يقول ابن سينا :

(١) مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب «فن الشعر» ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ .  
(٢) راجع ترجمة كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، شكرى عياد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ - ٣٠ ، قارن ترجمة عبد الرحمن بدوي ، فن الشعر ، ص ٤ .

« والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة : **باللحن** الذى يتنغم به ، فان اللحن يؤثر فى النفس تأثيرا لا يرتاب به ، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه ، وبذلك التأثير تصوير النفس محاكية فى نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك . **وبالكلام** نفسه ، **إذا كان مخيلا محاكيا** . وبالوزن ، فان من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر . وربما اجتمعت هذه كلها ، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل : فان هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض ، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ، ومن إيقاع قد يوجد فى المعازف والمزاهر . واللحن المفرد الذى لا إيقاع فيه قد يوجد فى المزامير المرسلة التى لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة . والإيقاع الذى لا لحن فيه قد يوجد فى الرقص ، ولذلك فان الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر فى النفس » (١) .

ولعل ابن سينا حين يرى أن المحاكاة تكون فى الشعر من قبل الوزن والكلام واللحن ويدرك أن هذا يتعلق بالشعر المغنى ، ومن ثم فهو يرى أن الكلام المخيل والوزن قد ينفردان فى الشعر دون اللحن ، ولعله يشير بذلك الى ما هو متحقق بالفعل فى الشعر العربى أو فى الشعر غير المغنى عموما ، وإذا كان ابن سينا لم يشير الى ذلك على نحو محدد وواضح ، فان ابن رشد يحدد ذلك بشكل واضح ، فهو يدرك - بداية - ذلك الأساس الذى ينبنى عليه اختلاف الفنون القائمة على المحاكاة ، فيلمح الى أى المحاكاة تختلف فيما بين الفنون ، فهناك المحاكاة التى تتوسل بالألوان ، والأشكال مثل الرسم ، وهناك المحاكاة التى تتوسل بالأصوات كما هو فى الموسيقى ، ومنها أيضا ما يتوسل بالأقاويل كما هو يتحقق فى الشعر (٢) .

ويرى ابن رشد - مثل ابن سينا - أن المحاكاة فى الشعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام : « والتخييل والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ( اللحن عند ابن سينا ) ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه ( الكلام عند ابن سينا ) . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه ، مثل وجود النغم فى المزامير والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ ، أعنى الأقاويل الغير

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .

الموزونة . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال ، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة . اذ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا . والأمور الطبيعية انما توجد للأمم الطبيعيين . فان أشعار العرب ليس فيها لحن ، وانما فيها : اما الوزن فقط ، واما الوزن والمحاكاة معا « (١) » .

ان ما يتميز به ابن رشد عن ابن سينا - هنا - أنه حاول تطبيق ما أدركه ووعاء نظريا من أن المحاكاة في الشعر تكون في اللحن والوزن واللفظ - وهو أمر يتعلق بالمأساة اليونانية ، وهذا ما يفهمه ابن رشد تماما - على الشعر الأندلسي أو ما يسمى الموشحات والأزجال ، ثم على الشعر العربي . فوجد أن هذه القاعدة تنطبق على الموشحات والأزجال الأندلسية ، في حين أن الشعر العربي - مثله مثل الأشعار التقليدية أو التي تسير على المجرى الطبيعي المعتاد - تقوم المحاكاة فيه في الوزن دون اللحن ، واللغة فقط . وقد يلاحظ من عبارة ابن رشد التي يقول فيها : « اذ كانت الاشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا ، والأمور الطبيعية انما توجد للأمم الطبيعية » أنه يحاول أن يضع قاعدة ضرورة اجتماع الوزن والمحاكاة في الشعر . وعلى أية حال فان اشارة ابن رشد الى الشعر العربي في نصه السابق تذكرنا بما سبق أن قرره الفارابي من أن الشعر العربي لا يعد اللحن جزءا منه - كما يحدث في أشعار بعض الأمم ! اذ هو يقوم فقط على المحاكاة (أو التخيل) ، والوزن (٢) .

من هنا يقر كل من ابن سينا وابن رشد أن المحاكاة والتخيل في الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط ، ويصبح الفرق بينهما وبين الفارابي ، أن الأخير يقصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن .

ولقد تحدد مفهوم المحاكاة - ذاتها - عند الفلاسفة المسلمين من خلال تضمين الشعر في سياق المنطق ، فاذا كان تعريف الشعر ، بأنه محاكاة قد ميز الشعر - بوصفه قولا منطقيا أو قياسا - عن سائر الأقاويل لمنطقية الأخرى ، فان أول ما يحرص عليه الفارابي عندما يعرف المحاكاة هو أنها تختلف عن المغالطة السوفسطائية . فالمحاكاة عند الفارابي نوع

(١) المصدر السابق ، ص ٦٠ ، ٦١ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .

(٢) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩١ ، ٩٢ ، جوامع الشعر ، ضمن

تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

من الايهام بشبيهه الشيء ، فى حين أن المغالطة توهم نقيض الشيء عن أنه حقيقة ، وليس الأمر كذلك . يقول الفارابى ، وقد حاول أن يوضح الفرق بين كل من المحاكاة والمغالطة بصورتين تمثيليتين تضيفان أبعادا عميقة الأثر فى تحديد فهمه للمحاكاة :

« ولا يظن ظان أن المغلط والمحاكى قول واحد ، وذلك أنهما مختلفان بوجوه : منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكى ، إذ المغلط هو الذى يغلط السامع الى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود ، وإن غير الموجود موجود . فأما المحاكى للشيء فليس يوهم النقيض ، لكن الشبيه . ويوجد نظير ذلك فى الحس ، وذلك أن الحال التى توجب ايهام الساكن أنه متحرك ، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره الى الأشخاص التى هى على الشطوط ، أو لمن على الارض وقت الربيع عند نظره الى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير هى الحال المغلطة للحس ، فأما الحال التى تعرض للناسط فى المرائى والأجسام الصقلية فهى الحال الموهمة شبيهه الشيء » (١) .

يفرق الفارابى بين الايهام الذى تعتمد عليه المغالطة السوفسطائية والايهام بشبيهه الشيء الذى تقوم عليه المحاكاة الشعرية . فالايهام الذى تقوم عليه المغالطة السوفسطائية يخرج عن دائرة الايهام فى الفن عموما وفى فن الشعر بصفة خاصة ، ذلك أن الخيال الشعرى الذى يتجسد فى المحاكاة لا يعنيه أن يفيد أن الشيء حقيقى أو غير حقيقى ، وإنما يعنيه أن يحقق تأثيرا ما ( التخيل ) عن طريق تقديم الشبيه أو المثل . فى حين تعنى المغالطة السوفسطائية بأن تثبت شيئا ما على أنه الحقيقة ولو كان مناقضا للحقيقة .

ويمثل الفارابى للمحاكاة فى الفن الشعرى بالصورة التى ترى فى المرأة أو ما يشبه المرأة من الأجسام المصقولة (٢) ، وتمثيله للمحاكاة على هذا النحو يشير الى مفهومه للمحاكاة من حيث أنها تدل على علاقة العمل

(١) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .

(٢) من اللافت للنظر ان التشبيه المأوى الذى يستخدمه الفارابى هنا ليقرب به فكرة المحاكاة ينمو ولا يزال مستمرا فى الدراسات النقدية المعاصرة ، بل انه مازال موضع نقاش وجدل مستمر فى اطار تناول هذه الدراسات لعلاقة العمل الادبى بالواقع وطبيعة هذه العلاقة . انظر على سبيل المثال :

Eagleton, Terry : *Marxism and Literary Criticism*, Methuan, London, 11977, p. 49, ff.

الأدبى بالواقع ، هذا من ناحية ، كما يشير - من ناحية أخرى - الى أن المحاكاة عنده - ومن هذه الزاوية - تعنى المشابهة أو المماثلة ولا تعنى المطابقة ، وبعبارة أخرى يمكن القول ، ان المحاكاة عند الفارابى ليس المقصود بها مطابقة الواقع أو تقليده . يؤكد هذا أننا اذا تأملنا تعريفه للأقاويل الشعرية بأنها هي « التى تركب من أشياء شأنها أن تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة حالا ما ، أو شيئاً أفضل أو أخس ، وذلك اما جمالا أو قبحا أو جلاله أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه » (١) . لأدركنا أنه كان معنيا بفكرة أن الشعر ليس مطابقا للواقع ، وأنه ليس نقلا حرفيا له ، انه اعادة لصياغة معطيات هذا الواقع وتشكيله بحيث يبدو فى صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه ، فيضيف اليه حسنا أو قبحا أو قيمة ما من شأنها أن تجعله متجاوزا لهذا الواقع .

ومما يدعم ذلك التصور للفارابى عن المحاكاة أن العمل الشعرى « فعل تخيلى » يصدر عن المتخيلة الانسانية التى تعد المحاكاة قوام عملها ، بمعنى أنها تتصرف فى الصور والمعانى المختزنة فى المصورة والحافظة ، وتعيد تركيب هذه الصور وتلك المعانى ، فلا تركبها على النحو الذى كانت عليه فى الواقع ، ذلك لأنه من صميم عملها أن تعيد تركيب هذه الصور على نحو قد يشابه ما كانت عليه فى الواقع أو يخالفه ، فتصبح الأقاويل الشعرية تبعا لذلك ، اما مخالفة للواقع واما مشابهة له ( والمشابهة تختلف عن المطابقة ) ، وعلى هذا توضع الأقاويل الشعرية فى مقابل الاقاويل البرهانية - وان كان يجمعهما سياق واحد - ذلك أن الأقاويل البرهانية على عكس الأقاويل الشعرية يشترط فيها تطابقها والواقع .

وبناء على هذا تنسم الأقاويل الشعرية بالكذب ( أى عدم مطابقة الواقع ) فى حين تنسم الأقاويل البرهانية بالصدق ( مطابقة الواقع ) ، ولهذا يصف الفارابى الأقاويل الشعرية بأنها ( كاذبة لا محالة بالكل ) لأنها توقع فى ذهن السامعين المحاكى للشيء بدلا من الشيء نفسه (٢) ، فى حين يصف الأقاويل البرهانية بأنها ( صادقة لا محالة بالكل ) (٣) .

(١) احصاء العلوم ، ص ٦٧ .

(٢) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٥١ .



من هنا يمكن أن نفسر - ونفهم أيضاً - تعريف ابن سينا للمحاكاة ، الذى يقترب الى حد كبير من تعريف الفارابى لها • يقول ابن سينا :

« والمحاكاة هى ايراد مثل الشئ وليس هو هو ، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعى بصورة هى فى الظاهر كالطبيعى • ولذلك يتشبه بعض الناس فى أحواله ببعض ويحاكى بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم » (١) •

فابن سينا يؤكد - هنا - فكرة أن المحاكاة تعطى شبيه الشئ ، ولا تنقله كما هو ، وهو حين يضرب أمثلة للمحاكاة فى الرسم والتمثيل يريد أن يشير الى أن هناك فرقاً بين ما هو حقيقى وما هو محاكى ، وان هذا الفرق يسمح بأن نقول ان المحاكاة لا تطابق الواقع ، وانها ليست تقليداً حرفياً له ، حتى وان اقتصرنا على تصوير مظاهر الشئ • ولعل قوله ( كالطبيعى ) وحرصه على اثباته بـ « الكاف » يؤكد وجود الفارق بين الأصل المحاكى والصورة التى تحاكيه ، ذلك لأن فهم ابن سينا للمحاكاة - وكما سيوضح فيما بعد يتجاوز المحاكاة بمعنى التقليد •

ومما يستوقف الباحث أن كلا من الفارابى وابن سينا حرص على أن يقدم تعريفاً يحدد فيه فهمه للمحاكاة فى الوقت الذى لا يقدم فيه أرسطو فى أى موضع من كتابه « فى الشعر » تعريفاً ما للمحاكاة ولا يزال مفهوم المحاكاة الأرسطية مطروحة للنقاش وموضعا لاجتهادات النقاد الأوربيين المعاصرين ، حيث يحاول بعض هؤلاء أن يحدد مفهوم المحاكاة عند أرسطو من خلال الاستعمالات المختلفة للكلمة عنده ، ويقترح هؤلاء الدارسون ، استناداً الى ذلك ، استبعاد « المحاكاة » بمعنى التقليد والتركيز عليها بمعنى التصوير أو التمثيل (٢) •

ومما هو جدير بالاهتمام أن فلاسفتنا قد حولوا مدار المحاكاة من حيث أنها تدل على علاقة العمل الشعري بالواقع الى أن تكون هى « وسائل المحاكاة » وجعلوا محور هذه الوسائل « التصوير » • ومن هنا اكتسبت المحاكاة عندهم بعداً دلالياً جديداً ينأى بها عن معنى التقليد ، ذلك أن المحاكاة - عندهم - اقترنت بالتشبيه من ناحية وبالتخييل من ناحية أخرى • أما عن استخدامهم « المحاكاة » مرادفة للتشبيه ، فانا نجد

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ •

(٢) Aristote, La Poétique, Texte, Trad., et notes, par Roselyne Dupont- Roc et Jean Lallot, ed. de Seuil, Paris, 1980, p. 20.

الفارابي يستخدم « المحاكاة » بمعنى التشبيه عندما يرى أن « التشبيه » هو فعل كل من الرسم والشعر (١) ، كما يستخدم ابن سينا مصطلح « المحاكاة » بمعنى التشبيه أيضا ، فعندما يأتي بأمثلة للمحاكاة لا يأتي إلا بتشبيهات ( كتشبيه العسل بالمرّة ، والتهور بالشجاعة ٠٠٠ والشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر ٠٠٠٠٠ ) (٢) . كما تأتي المحاكاة - عنده - بمعنى التشبيه - أيضا - عندما يشير الى أن القسم الثالث من المحاكاة « تشبيه صرف » (٣) ، كما أنه يقرن المحاكاة بالتشبيه في حديثه عن أغراض المحاكاة (٤) . ويستخدم ابن رشد - كذلك - مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه . فيجعل المحاكاة مرادفة للتشبيه - في معظم الأحيان - فضلا عن أنه لا يكاد يذكر « المحاكاة » دون أن يقرن بالتشبيه ، ففي حديثه عن العلل المولدة للشعر - على سبيل المثال - يقول : « أما العلة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع » (٥) . وفي تعريفه للمديح يقول : « والحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبيه ومحاكاة للعمل الارادى الفاضل ٠٠٠ » (٦) .

غير أن مفهوم المحاكاة - عند الفارابي - بمعنى التشبيه يتسع بحيث يشمل عملية التأليف الشعري كلها ، وهذه العملية تعتمد على الاستخدام الخاص والمؤثر للغة ، وهذا الاستخدام الخاص للغة يعتمد - بدوره - على التصوير والتمثيل . بالإضافة الى أن مفهوم المحاكاة بمعنى التشبيه عند فيلسوفنا يشير الى علاقة الفن بالواقع ، فالمحاكاة أو التشبيه ليست إلا تجسيدا أو تمثيلا لصورة العالم في مخيلة الشاعر ، وهى صورة وان اعتمد فى تشكيلها على الواقع فهى تظل متميزة عنه .

وعندما يرى الفارابي أن « التشبيه » هو فعل كل من الرسم والشعر ( القائمين على المحاكاة ) انما يقصد أن يركز على علاقة الفن - عموما - بالواقع ، ويؤكد أنه اذا كان الفن محاكاة للواقع أو للطبيعة ،

- 
- (١) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٨ .  
 (٢) راجع : النجاة ، ص ٦٤ ، الاشارات والتنبيهات ج١/٣٦٢ ، الحكمة العروضية فى كتاب مائى الشعر ، من ص ١٦ - ١٨ .  
 (٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر . ص ١٨٨ .  
 (٤) المصدر السابق ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .  
 (٥) تلخيص الشعر ، ص ٦٩ ، فن الشعر ، ص ٢٠٦ .  
 (٦) تلخيص الشعر ، ص ٧٥ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٤ ، فن الشعر ، ص ٢٠٨ ، ٢١٣ .

ان هذا لا يعنى أن تلك العلاقة قائمة على التقليد أو المطابقة الحرفية ،  
نما هي علاقة مشابهة ومماثلة . وبعبارة أخرى ، يمكن القول ان الفن في  
صور الفاربي يرتبط بالواقع بشكل يوازيه ولا يطابقه . ومن هنا جاء  
ركيزه على « التشبيه » بوصفه فعلا للمحاكاة في الشعر والرسم معا .

أما عن ترادف المحاكاة والتخييل أو المخیلات ، فذلك ما نجده عند  
ابن سينا الذي تبدو عنده المحاكاة - بالاضافة الى أنها مرادفة للتشبيه -  
مرادفة لما يخیل أو للتخييل أو المخیلات . فقد يقرن فعل ( يخیل ) بفعل  
( يحاكى ) في قوله : « والشعر من جملة ما يخیل ويحاكى » (١) وقد  
نأتى « المحاكيات » مقترنة بـ « التخیلات » في قوله : « أما التخیلات  
المحاكيات » (٢) . أو يقترن مصطلح المحاكاة بالتخييل (٣) .

وعندما يعرف ابن سينا - أيضا - المخیلات بأنها « مقدمات ليست  
تقال ليصدق بها ، بل لتخیل شيئا على أنه شيء آخر على سبيل  
المحاكاة » (٤) ، فان هذا التعريف يشي من بعض الوجوه بأن المحاكاة  
نبهت مرادفة للمخیلات . وتوضح عبارته « لتخیل شيئا على أنه شيء  
آخر » هذا الترادف .

وقد تدل المحاكاة على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة ( أو  
المجاز عموما ) ، حيث يشير ابن سينا الى أن المحاكيات ثلاثة أقسام  
تشبيه واستعارة وما يتركب منهما (٥) . كما يقول أيضا : « والمحاكاة  
على ثلاثة أقسام : محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة » (٦) . وهذا يعنى  
أن المحاكاة عند ابن سينا تدل على جانب من جوانب التشكيل في العمل  
الشعري ، وهو التصوير ، أو الصور البلاغية التي تقوم على علاقة المقارنة  
أو الابدال ، وفي هذه الحال تصبح المحاكاة مرادفة « للتخييل » بمعنى  
التصوير (٧) .

ومفهوم المحاكاة - عند ابن سينا - لا يتسع ليشمل عملية التأليف

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٦٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٦٣ .

(٤) النجاة ، ص ٦٤ ، قارن بالاشارة والتنبيهات ، ج١/٣٦٢ .

(٥) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٧١ ، ١٧٢ .

(٦) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر ، ص ١٨ - ٢٠ .

(٧) انظر « مفهوم التخييل » في الفصل الثالث من هذا البحث .

الشعري ، وإنما كثيرا ما تبدو المحاكاة وسيلة من وسائل التخيل ، أو وسيلة من الوسائل التي تجعل القول مخيلا ، فيصبح مصطلح ( تخيل ) أعم من ( المحاكاة ) ذلك لأنه لا يشترط - عند ابن سينا - أن تكون الأقاويل الشعرية أو الأقاويل المخيلة كلها من المحاكيات ، فعلى الرغم من أن أكثرها من المحاكيات ، فإن منها ما لا يعتمد على المحاكاة . ومن هنا يفتقد مصطلح المحاكاة - عنده - معنى التأليف الشعري ( أى الاستخدام الخاص والمؤثر للغة فى الشعر ) الذى نجده عند الفارابى يقول ابن سينا فى تعريف المقدمات الشعرية :

« هذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة ولا كاذبة . . . . بل أن تكون مخيلة ، ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات ، فيحاكى الشجاع بالأسد ، والجميل بالقمر ، والجواد بالبحر ، وليس كلها بمحاكيات . بل كثير منها خالية عن الحكاية أصلا » (١) .

وبناء على هذا يمكن القول بأن المحاكاة بمعنى التشبيه والاستعارة أو التصوير - عموما - عند ابن سينا يبدو متسقا مع كون هذه المحاكاة وسيلة من وسائل التخيل . لكن هذا لا ينفى أن المحاكاة وسيلة فعالة فى أحداث الأثر الذى يخلفه الشعر فى نفس المتلقى ، فعلى الرغم من أن ابن سينا - يرى أن التخيل الذى يحدثه الشعر يأتى من عدة أشياء ، منها المحاكاة ، فإن المحاكاة تظل عنده هى السمة الخاصة للمخيلات ، ومن هنا يقول ابن سينا :

« . . . . وبالجملية التخيل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه ، أما بجملة هيئته ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو حسن محاكاته ، . . . . . لكننا نخص باسم المخيلات ما يكون تأثيره بالمحاكاة ، وما يحرك النفس من الهيئات الخارجية عن التصديق » (٢) .

فالتخيل - إذن - أو الأقاويل المخيلة أو المخيلات - عند ابن سينا - أعم من المحاكاة ، لأن كلا من التخيل أو القول المخيل أو المخيلات يعتمد على المحاكاة وغيرها من الوسائل التى تحقق التأثير النفسى لدى المتلقى . ومن ثم يصبح مفهوم التخيل شاملا لعملية التأليف الشعري

(١) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٢) الاشارات والتنبيهات ، ج ١ / ٣٦٣ .

كلها ، والمحاكاة جزء من هذه العملية ، ففى حين أن المحاكاة عند الفارابى هى التى تتضمن هذا المعنى ، ومن ثم تصبح المحاكاة عند الفارابى مرادفة للتخييل عند ابن سينا .

أما بالنسبة لابن رشد ، وقد سبق القول بأن المحاكاة عنده تدل على التشبيه فى كثير من الأحيان ، فإن التشبيه يرادف - عنده - التخييل بحيث يشمل الصور البلاغية من تشبيه ( بأقسامه المختلفة ) واستعارة وكناية . ومن هنا يمكن القول ان المحاكاة عنده ترادف التخييل فى ذات الوقت الذى ترادف فيه التشبيه . الا أن التخييل هنا يقتصر على استخدام الصور ، ومن ثم يصبح كل من المحاكاة أو التخييل أو التشبيه دالا على استخدام الصور البلاغية . يقول ابن رشد :

« وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان وثالث مركب منهما . أما الاثنان البسيطان ، فأحدهما : تشبيه شئ بشئ وتمثيله به ، وذلك يكون فى لسان بالفاظ خاصة عندهم ، مثل : كأن واخال ، ..... ، وأما النوع الثانى : فهو أخذ الشبه بعينه بدل التشبيه ، وهو الذى يسمى الابدال فى هذه الصناعة ، ..... وينبغى أن تعلم أن فى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية ، ..... وأما القسم الثانى فهو أن يبدل التشبيه ، مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة ..... والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين « (١) » .

وبناء على هذا ، فالقول بأن المحاكاة عند ابن رشد ترادف التخييل يعنى انها ستظل محصورة فى نطاق الصور الحسية التى يغلب عليها التشبيه . تليه الاستعارة ، فالاستعارة القائمة على التشخيص التى يعدها أيضا من أنواع المحاكاة (٢) .

وقد تأتى المحاكاة مقترنة بالتخييل ، فيصبح كسل منهما متما للآخر ، فيشملان معا معنى التصوير أو ما قد يتضمن معنى التأليف الشعرى عامة . يوحى بذلك قوله : « ويجب على الشاعر أن يلزم فى تخييلاته ومحاكياته الاشياء التى جرت العادة باستعمالها فى التشبيه ، ألا يتعدى فى ذلك طريقة الشعر » (٣) ، كما يفيدان معا هذين المعنيين

(١) تلخيص الشعر ، ص ٥٨ ، ٥٩ ، فن الشعر ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٢١ ، ١٢٢ ، فن الشعر ، ص ٢٢٨ ، ٢٢٩ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١١١ ، ١١٢ ، فن الشعر ، ص ٢٢٢ .

ذاتيها وقد يتجاوزانه الى التأثير فى عبارته : « والتخييل والمحاكاة فى الاقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه » (١) ومن الملاحظ أن ابن رشد يطلق لفظ التشبيه هنا على اللغة المستخدمة فى الشعر بصفة عامة .

وقد يعنى مصطلح المحاكاة ( أو التخييل ) عند ابن رشد - فى أحيان أخرى - الاستخدام الحسى المؤثر للغة الشعرية فى مقابل الاستخدام العلمى التجريدى المباشر للغة فى البرهان ، ذلك ما يتضح للباحث عندما يتخذ ابن رشد موقفاً متشدداً من ذلك النوع من الشعر الذى يعتمد على التصديق والاقناع ، فيخرجه من دائرة الشعر - والمحاكاة كلية : « وها هنا نوع آخر من الشعر ، هى الأشعار التى هى فى باب التصديق والاقناع أدخل منها فى باب التخييل ، وهى أقرب الى المثالات الخطبية منها الى المحاكاة الشعرية ..... وهو كثير فى شعر أبى الطيب ، مثل قوله :

### ليس التكحل فى العينين كالكحل

#### فى طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل (٢)

فبيت المتنبى الذى يستشهد به ابن رشد لا يعد - فى تصويره - محاكاة أو شعراً لأنه يعتمد على الحاجة المنطقية التى تهدف الى الاقناع بقصد التصديق . وهذا يعنى أن المحاكاة والتخييل عند ابن رشد استخدام خاص للغة يعتمد على التصوير ( التشبيه والاستعارة والكناية بصفة خاصة ) ويبعد عن الحاجة العقلية المنطقية ، اذ أن المحاكاة لا يراد منها تصديق ما .

وقد يتسع مفهوم المحاكاة عنده بحيث يشمل الصياغة الشعرية كلها سواء كانت صوراً مثل التشبيه والاستعارة أو غيرهما من الصياغات اللغوية الحسية التى تعتمد على الإيحاء والتأثير ، من ذلك نوع من المحاكاة يقع بالتذكر ، « وذلك ان يورد الشاعر شيئاً يتذكر به شئ آخر ، مثل أن يرى انسان خط انسان فيتذكره ، فيحزن عليه ان كان ميتاً ، أو يشوق اليه ان كان حياً » (٣) ، ويستشهد ابن رشد على هذا النوع بعدة أبيات لبعض الشعراء العرب فيقول :

- (١) تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .
- (٢) تلخيص الشعر ، ص ١١٦ ، فن الشعر ، ص ٢٢٥ .
- (٣) تلخيص الشعر ، ص ١١٦ ، فن الشعر ، ص ٢٢٥ .

« وهذا موجود فى أشعار العرب كثيرا مثل قول متمم بن نويرة :  
وقالوا :

أُنْبِكى كل قبر رأيته لقبر ثوى بين اللوى والدكادك ؟  
فقلت لهم :

ان الأسى يبعث الأسى دعونى ! فهذا كله قبر مالك •  
ومنه قول قيس المجنون :

وداع دعا ، اذ نحن بالخيف من منى  
فهيج أحزان الفؤاد وما يدرى  
دعا باسم ليلي غيرها فكأنما أثار  
بليلى طائرا كان فى صدرى  
ومن هذا النوع قول الخنساء :

يا ذكرنى طلوع الشمس صخرا واذكره لكل غروب شمس « (١)

مثل هذا الفهم يعنى أن المحاكاة عند ابن رشد تقوم على نوع من  
التداعى ، فتتطبق على أى قول يفجره مشهد ما ، أو ذكر اسم عزيز ،  
أو مكان يكون لكل منها ذكرياته العزيزة لدى الشاعر ، الأمر الذى يدفعه  
الى أن يصور انفعاله بأى من هذه الأشياء ، أو يصف استثارته العاطفية  
التي سببتها له رؤيته لمكان يثوى فيه عزيز أو سماعه لاسم الحبيبة التي  
نأت ، وهى مشاعر ترتبط دائما بالحزن والأسى والفجعة اما لفقد عزيز  
أو لبعده حبيب •

ويفترض أن ابن رشد ، وهو يعرض لهذا القسم من المحاكاة التي  
تقع بالتذكر ، يشرح قولاً لأرسطو عن أحد أنواع « التعرف » فى المأساة  
اليونانية ، ( والتعرف - كما هو عند أرسطو - يعنى « التغير من جهل  
الى معرفة تغيرا يفضى الى حب أو كره من الأشخاص الذين أعددهم الشاعر  
للسعادة أو للشقاء » (٢) يقول أرسطو : « والنوع الثالث ما يكون  
بالتذكر ، كأن يرى الانسان شيئا فيحصل له احساس كما فى  
« القبرصيون » لديكايوجينوس ، فان شخصا يدمع لرؤية صورة ،

(١) تلخيص الشعر ، ص ١١٦ ، فن الشعر ، ص ٢٢٥ •

(٢) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، ص ٧٢ •

وكذلك في حكاية الكينوس ، فان أديسيوس « يتذكر ويدمع » حين يسمع الضارب على القيثارة (١) .

فالتعرف عند أرسطو مرتبط بتقنية المأساة نفسها أو بأحد أجزائها وهو الخرافة أو القصة التي تقوم على التحول والتعرف ، وهو مالا علاقة له بأنواع المحاكاة التي يذكرها ابن رشد ، لكن ابن رشد جعله - أى التعرف - نوعا من أنواع المحاكاة ، وحاول أن يثبت بذلك الشواهد الشعرية ، ثم استنبط منها قانونا من قوانين الصناعة الشعرية ، بحيث اتسع - عنده - مفهوم المحاكاة . وقد سبق لابن سينا أن عرض لهذه الفكرة قبله فى قوله : « والثالث التذكير ، وهو أن يورد شيئا يتخيل معه شئ آخر ، كمن يرى خط صديق له مات ، فيتذكره فيأسف » (٢) لكن ابن سينا لم يعدها قسما من أقسام المحاكاة ، وإنما عدها نوعا من أنواع الاستدلال ( أى التعرف ) ، وهذا ربطه أكثر بفكرة التعرف الارسطية ، التي كان يعرض هو الآخر لتفسيرها . وقد كانت الأمثلة الشعرية التي جاء بها ابن رشد سببا فى ابعاد تصويره الى حد كبير عن الفكرة الارسطية والهدف منها .

وبالإضافة الى كل ما سبق ، فان المحاكاة - عند ابن رشد - تكتسب - أخيرا - مفهوما أوسع عندما يعدها عنصرا من أهم عنصرين يقوم على أساسيهما الشعر ( هما المحاكاة والوزن ) ، ليميز بهما عن الأقاويل المنشورة الأخرى . وبهذا تدل المحاكاة على الصياغة الجمالية المؤثرة للغة فى الشعر التي يتميز بها عن سائر الأقاويل (٣) .

يمكن القول - اذن - ان مفهوم المحاكاة عند ابن رشد يكاد يقترب من مفهوم المحاكاة عند الفارابى ، ومفهوم التخيل عند ابن سينا ، وان ابن رشد يلتقى مع الفيلسوفين فى أن المحاكاة ( أو التخيل ) هى العنصر الذى يميز الشعر عن النثر باجتماعه مع الوزن .

لقد جعل الفارابى « المحاكاة » ، بوصفها الهيئة الخاصة التي يكون عليها القول فى الشعر ، أو الاستخدام الخاص للغة فى الشعر ، الذى يميزه عن النثر ، جعلها أحد عنصرين أساسيين يتقوم بهما الشعر . يقول الفارابى :

- 
- (١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، ص ٩٤ .  
 (٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٩ .  
 (٣) تلخيص الشعر ، ص ٦١ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .



« فقوام الشعراء وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر ، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية ، ثم سائر ما فيه ، فليس بضروري في قوام جوهره ، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل . وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة ، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة ، وأصغرهما الوزن » (١) .

هكذا يشهد الفارابي على أولية المحاكاة على الوزن في الشعر ، بوصفها السمة الخاصة التي تميز الشعر عن النثر . ومن ثم ركز في تعريفه السابق للشعر في بداية هذا الفصل على أنه محاكاة دون أن يشير إلى الوزن .

وقد جعل ابن سينا - مثل الفارابي - التخيل ( المحاكاة عند الفارابي ) والوزن هما قوام الشعر . كما حرص على الإشارة إلى أن الشعر « كلام مخيل » أو مؤلف من « ألفاظ مخيلة » باعتبار التخيل هو السمة الخاصة للشعر التي تفصل بينه وبين الأقاويل البرهانية التصديقية . يقول ابن سينا :

« الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات ايقاعات متفقة ، متساوية متكررة على وزنها ، متشابهة حروف الخواتيم ، ف « الكلام » جنس أول للشعر ، يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها ، وقلنا من « ألفاظ مخيلة » فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية » (٢) .

ولابن سينا تعريفات أخرى للشعر يحرص فيها على أن يجمع بين التخيل والوزن مثل قوله : « ان الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة » (٣) .

وبالمثل ابن رشد الذي رأى - كما سبق أن أشرنا - أن الأشعار الطبيعية هي التي تجمع بين المحاكاة والوزن (٤) .

تصبح المحاكاة - إذن - أو التخيل عند هؤلاء الفلاسفة هي السمة

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ضمن تلخيص

ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

(٢) جوامع علم الموسيقى ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٠ ، الحكمة

الروضية في كتاب معاني الشعر ، ص ٢٠ .

(٤) تلخيص الشعر ، ص ٦١ .

الخاصة التي تكسب القول صفة الشاعرية ، فتضع الحد الفاصل بين الشعر والنثر بصفة عامة ، وبينه والخطابة بصفة خاصة . حتى ان الفارابي لا يعد القول شعرا متى كان موزونا فقط دون المحاكاة أو التخييل ، فالشاعرية سمة لا تتوفر الا بوجود المحاكاة ، ولهذا فان القول اذا توفر له عنصر المحاكاة ( التخييل ) وافتقد الوزن سمي « قولا شعريا » ، ومن هنا يعيب - الفارابي - على الجمهور والشعراء - وقد يقصد شعراء عصره - الذين يعنون أول ما يعنون في الشعر بالوزن ، وينظرون اليه على أنه هو الخاصة النوعية التي تميز الشعر عن النثر . وذلك هو نص الفارابي :

« والجمهور وكثير من الشعراء انما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمئة متساوية ، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا ، ، ، ، ، ، ، والقول اذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ، ولم يكن موزونا بايقاع فليس يعد شعرا ، ولكن يقال هو قول شعري ، فاذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا » (١) .

ولا يفترق ابن سينا عن الفارابي ، فيرى أن التخييل ( أو المحاكاة ) هي السمة الخاصة التي تميز الشعر عن النثر ، ولا يكفي القول ان يكون موزونا حتى يصبح شعرا ، فذلك ما لا يقره أهل العلم بالشعر ، ذلك ما يثيرة ابن سينا في قوله :

« وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة ، بلا قول . وانما وجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن » (٢) .

كما يرى ابن رشد - أيضا - أن كثيرا من الأقاويل الشعرية التي تسمى أشعارا ليس فيها من معنى الشعرية الا الوزن فقط ، اذ ليس ينبغي أن يسمى شعرا بالحقيقة - على حده قوله - الا ما جمع المحاكاة والوزن (٣) .

---

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٢ ، جوامع الشعر ، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٢ .  
 (٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ .  
 (٣) تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ .

هكذا أثار الفلاسفة قضية المحاكاة الشعرية التي تعددت دلالاتها عندهم فأرادوا من خلال تناولهم لها أولا معالجة علاقة العمل الأدبي بالواقع ، وحاولوا أن يحددوا شكل هذه العلاقة بتحديد معنى المحاكاة أولا ، فكشفوا عن أنها رؤية خاصة للواقع وليست نقلا حرفيا أو تقليدا .

لكنهم ركزوا على المحاكاة بوصفها تصويرا ، فهي إما تعنى التشبيه وحده ، أو تشمل أشكال التصوير البلاغى الحسى كافة من تشبيه واستعارة وكناية ، وربما غيرها من استخدامات لغوية موحية مؤثرة . ولم يقصدوا بالمحاكاة بمعنى « التشبيه » المعنى البلاغى الجزئى للصورة التشبيهية ، وانما أرادوا من خلال اقتران المحاكاة بالتشبيه أن يعالجوا علاقة العمل الأدبي بالواقع من جهة ، وأن يدلوا على عملية الصياغة الشعرية كلها ، التي تتركز فى الاستخدام الخاص والمؤثر للغة الشعرية من جهة أخرى . وقد تبين هذا بوضوح عند الفارابى .

وقد تداخلت المحاكاة مع التخيل بمعنى التشكيل الجمالى فى العمل الأدبي من جهة ، وبمعنى التأثير من جهة أخرى ، فقد غلب استخدام ابن سينا ( للمحاكاة ) بوصفها تشكيلا أو وسيلة من وسائل التخيل على كونها تعالج علاقة العمل الأدبي بالواقع ، فأصبحت المحاكاة جزءا من التخيل الذى حل بدوره عند ابن سينا مكان المحاكاة عند الفارابى . وأصبح المقصود به عملية التشكيل الجمالى للعمل الأدبي خاصة الاستخدام الحسى للغة الشعرية . وعلى الرغم من الاختلاف الذى بدا بين الفلاسفة فى استخدامهم لمصطلح « المحاكاة » وتداخله مع « التخيل » و « التشبيه أو التصوير » عموما فإن الأمر لم يتعد الاختلاف الشكلى الظاهرى ، ذلك أن تركيزهم جاء على « المحاكاة » سواء كانت بمعنى التشبيه أو التخيل سواء كان مقصودا به التصوير أو التأثير - من حيث انها تدل على الصياغة الجمالية الخاصة والمؤثرة للغة فى الشعر . ومن ثم عدوها العنصر الأساسى الذى يصبح به القول شعرا .

## ٢ - موضوع المحاكاة

لقد أسهم تركيز الفلاسفة على المحاكاة بمعنى التصوير الحسى فى تأكيد فكرة أن المحاكاة - عندهم - ليست تقليدا ، وأنها تشكيل جمالى لهذا الواقع ، يكشف عن رؤية خاصة ومتميزة له . وسوف يتأكد لنا هذا المعنى للمحاكاة من خلال معالجتهم لموضوعها ، ذلك أنه سيضيف بعدا جديدا لمفهوم المحاكاة يجعلها تتجاوز معنى التقليد والنقل الحرفى للواقع .

ويتحدد موضوع المحاكاة الشعرية عند الفارابى فى كل ما يتصل بالبشر من أحوال ، أفعالهم وانفعالاتهم وسلوكهم وأحداث حياتهم وكل ما يتصل بهذه الحياة على مستوى الجسد والنفس ، وباختصار يحاكي الشعر كل ما يتصل بحياة البشر من خير أو شر ، ذلك ما يشير اليه نص الفارابى :

« ان موضوعات الأقاويل الشعرية هى بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم انسان . وهذه الموجودات ، منها ما حالها أبدا حال واحدة . ومنها ما ليس أبدا حالها حال واحدة ، ومن هذه خاصة ، ما الينا فعلها ، وهى التى تسمى « الأشياء الارادية » ومنها ما ليس الينا فعلها . وكثير مما ليس الينا فعلها ، لها معونة ما الينا فعلها ، فهذه منها ما هو تمهيد لها أو حافظ لها أو دلائل عليها ، وهذه كلها تعد مع التى الينا فعلها . والأشياء الارادية والتى تعد معها ، منها هيئات وأخلاق وعادات ، ومنها أفعال وانفعالات ، ومنها الهيئات النفسانية التى بها يكون التمييز ، ومنها أحوال الأبدان ، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين ، وبالجملة فانها هى التى يقال انها خيرات أو شرور ، فى الانسان أو له ، فمنها ما ينسب الى النفس ومنها ما ينسب الى البدن ومنها ما هى خارجة عن هذين . وأخص الموضوعات للأقاويل الشعرية هى هذه الأشياء دون تلك الآخر » (١) .

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٣ ، ١١٨٤ .

ليست محاكاة الأشياء أو الذوات هي موضوع الشعر عند الفارابي ، ذلك أنه يجعل الأفعال الإرادية الممكنة الوقوع موضوعا للشعر أو للمحاكاة ، ومن هنا لا تكون المحاكاة عنده مجرد نقل فوتوغرافي للطبيعة أو الواقع ، وإنما هي تصوير لما يمكن حدوثه ، فهي وإن استندت الى الواقع فهي لا تطابقه حرفيا . لكن الفارابي لم يحدد ما اذا كانت هذه الأفعال الانسانية الإرادية الممكنة التي هي موضوع المحاكاة قد حدثت في الماضي أو تحدث الآن أو ستحدث في المستقبل . كما أنه لم يشير الى أن الشعر يمكنه أن يتجاوز ما هو ممكن الى ما ينبغي أن يكون .

ولا يقتصر موضوع المحاكاة في الشعر عند ابن سينا أيضا - على الذوات الانسانية أو الذوات عموما ، ذلك أن المحاكاة الشعرية تتناول الأفعال الانسانية المنسوبة اما الى الأفاضل والمدوحين واما الى من يقابلهم من الناس ، فيصبح موضوع المحاكاة تبعا لذلك اما مدحا ، واما ذما . وربما تقتصر المحاكاة على وصف أحوال الناس وأفعالهم كما هي (١) .

ولا يخرج المدح والذم عند ابن سينا عن دائرة الخيرات والشرور عند الفارابي ، كذلك فالأمور الإرادية الحسنة والقبيحة هي موضوع الشعر عند ابن رشد . ومن هنا يصبح الشعر اما مديحا أو هجاء ، أما المديح فيعتمد على محاكاة الأفعال الإرادية الفاضلة أو محاكاة ما هو خير ، في حين أن الهجاء يقوم على محاكاة الأفعال القبيحة أو محاكاة كل ما هو شر (٢) .

وهذا كله يعني أن الفلاسفة جعلوا الأفعال الانسانية الممكنة خيرا كانت أو شرا موضوعا للمحاكاة الشعرية . وفي الوقت الذي لم يحدد فيه الفارابي « حدود الممكن » في الأفعال الانسانية سوى أنه « كل ما يمكن أن يقع به علم انسان » ، نجد ابن سينا يرسم حدود هذا الممكن ، فهو يرى أن كلا من الشاعر والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة : « اما بأمور موجودة في الحقيقة ، واما بأمور يقال انها موجودة وكانت ، واما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر » (٣) .

على هذا النحو يضع ابن سينا حدود الممكن في الأمور الإرادية أو الأفعال الانسانية الإرادية ، التي هي موضوع المحاكاة الشعرية ، فاما أن

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٨ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٧٥ ، ١٠٦ ، فن الشعر ، ص ٢٢٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٩٦ .

يتناول الشاعر أمورا كانت موجودة أو أمورا متحققة بالفعل أو أمورا  
يحتمل وجودها أو حدوثها .

ويمضى ابن سينا فى تحديد موضوع الشعر على نحو أكثر تفصيلا  
وتحديدًا من خلال شرحه للفكرة الأرسطية حول الواقعى والمحتمل فى  
الشعر ، والعلاقة بين الشعر والتاريخ ، لكنه فى عرضه لذلك التصور  
ينقلنا الى تصور آخر ليس له صلة بالفكرة الأرسطية ذلك عندما يفهم  
التاريخ عند أرسطو على أنه « الأمثال والقصص » ، وبالإضافة الى هذا  
فانه يضرب مثالا « بكليلة ودمنة » التى يضعها فى مقارنة مع الشعر .  
ويمكن أن نقف عند نص ابن سينا أولا ، ثم نقف عند نص أرسطو ثانيا  
- الذى يفترض أن ابن سينا قد تناوله بالشرح ثم عرض تصوره من  
خلاله ، الا أننا نود - بادئ ذى بدء - أن ننبه الى أننا لن ننساق فى  
هذه المقارنة الى ما قد ألج عليه الدارسون من فكرة تبعية الفلاسفة  
المسلمين المطلقة لأرسطو ، أو القول دائما بإساءة فهم هؤلاء لنص أرسطو  
دون الإشارة الى أن هؤلاء الفلاسفة كانت لهم تصوراتهم الخاصة بهم حتى  
خلال شروحهم لمتون أرسطو أو تلخيصها - وهذا لا ينفى أنهم فى  
محاولاتهم لتكوين التصورات قد أفادوا واستعانوا بأرسطو بوصفه مصدرا  
أساسيا من مصادر معرفتهم .

ان ما تهدف اليه هذه المقارنة هو تحديد فهم ابن سينا لنص أرسطو  
فى هذه القضية الجزئية - ولنأخذ فى اعتبارنا أن فيلسوفنا ليس مجرد  
مترجم مثل متى - خاصة وأن فهم ابن سينا وعرضه لها يجرى متسقا مع  
تصوره لفن الشعر بصفة عامة ، كذلك فانا نود أن نقف على السبب  
الذى أدى به الى التمثيل « بكليلة ودمنة » للدلالة على فكرته يقول  
ابن سينا :

« واعلم أن المحاكاة التى تكون بالأمثال والقصص ليس هو من  
الشعر بشئ ، بل الشعر انما يتعرض لما يكون ممكنا فى الأمور وجوده أو  
لا وجد ودخل فى الضرورة وانما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين  
الخرافات والمحاكيات الوزن فقط . وليس كذلك ، بل يحتاج الى أن يكون  
الكلام مسددا نحو أمر وجد أو لم يوجد . وليس الفرق بين كتابين  
موزونين لهم : أحدهما فيه شعر ، والآخر فيه مثل ما فى « كليلة  
ودمنة » وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى لو لم يكن يشاكل « كليلة  
ودمنة » وزن ، صار ناقصا لا يفعل فعله ، بل هو يفعل فعله من افادة

الآراء التي هي نتائج وتجارب أحوال تنسب الى أمور ليس لها وجود وان لم يوزن . وذلك لأن الشعر انما المراد فيه التخيل ، لا افادة الآراء ، فان فاة الوزن نقص التخيل . وأما الآخر فالغرض فيه افادة نتيجة التجربة ، وذلك قليل الحاجة الى الوزن . فأحد هذين يتكلم فيما وجد ويوجد ، والآخر يتكلم فيما وجوده في القول فقط . ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر ، لأنه أشد تناولا للموجود وأحكم بالحكم الكلي . وأما ذلك النوع من الكلام فانما يقول في واحد على أنه عارض له وحده . ويكون ذلك الواحد قد اخترع له اسم واحد فبعض ، ولا وجود له . ونوع منه يقول في اقتصاص أحوال جزئية قد وجدت ، لكنها غير مقولة على « نحو التخيل » (١) .

أما قول أرسطو فهو :

« وظاهر مما قيل أيضا أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه ، وما هو ممكن على مقتضى الاحتمال أو الضرورة ، فان المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويان من منظوم أو منثور ( فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخا سواء وزنت أو لم توزن ) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه . ومن هنا كان الشعر أقرب الى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل الى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل الى قول الجزئيات . وأعني بالكلي ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله على مقتضى الاحتمال أو الضرورة » (٢) .

ان القضية الأساسية التي يثيرها نص أرسطو السابق أن موضوع الشعر لا ينحصر فيما حدث أو وقع بالفعل ، بل يتعداه الى ما يمكن أن يحدث وفقا لقانون الاحتمال أو الضرورة . وهذه القضية تجر بدورها الى قضية أخرى وهي العلاقة بين الشعر والتاريخ ، ذلك ، أن الشعر والتاريخ ، وإن كانا يتفقان في أن الأحداث الانسانية موضوع كل منهما ، فالشعر يختلف بل يتميز عن التاريخ لا بسبب الوزن ، وإنما لأن التاريخ يقتصر على تسجيل ما وقع فقط من أحداث جزئية ، وليس من طبيعته أن يسجل ما يمكن أن يقع أو يحدث ، ومن هنا يتسم بالجزئية ، في حين

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٣ .

(٢) كتاب أرسطو طالس في الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، ص ٦٤ ، انظر أيضا :

ترجمة عبد الرحمن بدوي ، فن الشعر . ص ٢٦ ، ٢٧ .

أن الشعر يمكنه أن يتجاوز ما قد وقع بالفعل الى ما يمكن أن يحدث وفقا لقانون الاحتمال والضرورة . ومن ثم يتسم الشعر بالكلية ، لأنه تبيان وابرار لكل ما هو عام ودائم وجوهري في حياة البشر وأفكارهم ، وبذلك يصبح أقرب الى الفلسفة من التاريخ .

واذا ما قارنا بين نص أرسطو وابن سينا أدركنا أن الأخير قد فهم التاريخ على أنه الأمثال والقصص ، وهنا يمكن أن نعزو هذا الفهم الى اعتماد ابن سينا على ترجمة متي لنص أرسطو في هذا الموضع بالذات ، حيث يقول متي :

« وظاهر مما قيل أن التي قد كانت مثلا ليست من فعل الشاعر ، لكن ذلك انما في مثل أى شيء يكون اما ما هو الممكن من ذلك على الحقيقة واما التي تدعو الضرورة اليه . وذلك أن الذي يثبت الأحاديث والقصص والشاعر أيضا وان كانا يتكلمان هكذا بالوزن ومن غير وزن هما مختلفان ..... »

فلا يخفى على من يقارن بين نص أرسطو وترجمة متي لعبارة أرسطو الاضطراب الواضح في هذه الترجمة ، فبدءا من الجملة الأولى يتضح هذا الاضطراب ، وما يعيننا هنا أن متي يترجم ( المؤرخ ) بقوله ( الذي يثبت الأحاديث والقصص ) ، ولعل هذا هو السبب في اضطراب فهم ابن سينا للتاريخ وتصوره له على أنه هو « الأمثال والقصص » .

أما عن تصور ابن سينا - بناء على فهمه للتاريخ أنه الأمثال والقصص - في النص السابق ، فهو يرى أن المحاكاة في الشعر تتناول ما وجد من الأمور على وجه الضرورة ، أو ما يمكن وجوده ، وان هذا التناول يجعل للشعر طبيعته الخاصة من حيث انه يقف عندما هو عام في أفعال الانسان وأحوال من هيئات وانفعالات ، وهو يرى في الوقت نفسه أن الأمثال والقصص لا تمت للشعر بصلة ، لا لأن الوزن هو الذي يميز الشعر عن النثر ، وانما لأن عملا مثل « كليله ودمنة » حتى وان صيغ موزونا فانه سيظل نثرا ، لأن الشعر - في تصور ابن سينا - يفيد التخيل الذي يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود ، في حين أن الأمثال والقصص تفتقد هذا النوع من التخيل لاستنادها الى أمور ليس لها وجود اطلاقا ، فضلا عن أنها تتناول أحوالا عارضة خاصة بأفراد ومن ثم تتسم بالجزئية ، وتفتقد الكلية التي يتميز بها الشعر ، ومن هنا يصبح الشعر أقرب الى الفلسفة من القصص ، وفي الوقت نفسه



تقتصر هذه الأمثال والقصص على افادة الآراء أو نتائج التجارب وذلك ما يقلل حاجتها الى الوزن .

ويفهم اذن - تبعا لذلك - أن شرطا من شروط افادة التخيل هو وقوع موضوع الشعر فى دائرة الامكان . وفهم ابن سينا على هذا النحو يبعده الى حد كبير عن التصور الأرسطى السابق ، فضلا عن أنه يتسق وتصور ابن سينا نفسه للتخيل الشعري من حيث انه موجه للأفعال الانسانية ، ومن ثم وجب أن تقع موضوعات الشعر ( أو المحاكاة ) فى دائرة الممكن المحتمل ، لأن رفض ابن سينا لأن تكون المحاكاة فى الأمثال والقصص ( مثل كليله ودمنة ) شعرا يتأتى من رفضه لفكرة الاختراع التى ليس لها سند من الواقع ، وبالتالي فانه ينظر الى المواقف والأحداث فى عمل مثل كليله ودمنة بوصفها « أحوالا عارضة » ومن ثم فهم تتسم بالجزئية وتفقد الكلية التى يتسم بها الشعر التى تجعله أكثر التصاقا بحياة البشر وأفعالهم ، فضلا عن أن تركيز كليله ودمنة على استخلاص الحكم والعظات - فى تصور ابن سينا - يفقدها الطابع التخيلى الذى يتميز به الشعر ، لأن وقوفها على الحكم والعظات يجعلها أقرب الى المباشرة التى تكون غير مستحبة فى الشعر وتقلل من قيمته التخيلية .

ويشير ابن رشد القضية ذاتها - قضية الممكن المحتمل فى الشعر - معتمدا على ابن سينا فى المقارنة بين الشعر والأمثال والقصص ، مستشهدا - مثله - بكليله ودمنة ، محاولا عرض فكرة سلفه بشكل أوضح بحيث تضييع تماما معالم التصور الأرسطى فى معالجة العلاقة بين الشعر والتاريخ . ولنقف عند نص ابن رشد لنميز بين الامتداد السينوى فيه واطافة ابن رشد . يقول ابن رشد :

« وظاهر أيضا مما قيل فى مقصد الأقاويل الشعرية أن المحاكاة التى تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر ، وهى التى تسمى أمثالا وقصصا ، مثل فى كتاب « كليله ودمنة » . لكن الشاعر انما يتكلم فى الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود ، لأن هذه هى التى يقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها ، على ما قيل فى فصول المحاكاة . وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فان عملهم غير عمل الشعراء وان كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحداث المخترعة بكلام موزون . وذلك أن كليهما وان كانا يشتركان فى الوزن ، فأحدهما يتم له العمل الذى يقصده بالخرافة وان لم تكن موزونة . وهو التعقل الذى

يستفاد من الاحاديث المخترعة • والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخيل الا بالوزن • فالفل للأمثال المخترعة والقصص انما يخترع أشخاصا ليس لها وجود أصلا ، ويضع لها أسماء • وأما الشاعر فانما يضع أسماء لأشياء موجودة • وربما تكلموا في الكليات ، ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب الى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال (١) •

يؤكد ابن رشد في هذا النص أن المحاكاة في الشعر ينبغي أن تكون في الأمور الموجودة أو الممكنة ، وما دامت الأفعال الانسانية هي محور موضوع المحاكاة فان تقييدها بالموجود أو بما يمكن وجوده يخدم المهمة الأخلاقية للشعر التي تدفع بالمتلقي الى الاقبال على الشيء أو النفور منه •

ومن هنا يرى أن المحاكاة التي يخرج موضوعها عن دائرة ما هو موجود أو ممكن الوجود الى أشياء مخترعة مثل الأمثال والقصص لا تعد شعرا ، حتى لو صيغت هذه القصص موزونة ، ذلك لأن هذه الأمثال والقصص تهدف الى التعقل ولا يراد منها التخيل • وفيما يبدو للباحث أن ابن رشد قد اطلع على محاولات بعض الشعراء الذين حاولوا صياغة كليله ودمنة شعرا ، حيث يذكر أن أبان بن عبد الحميد بن لاحق قد صاغ كليله ودمنة شعرا للبرامكة ، ثم حاكاه في ذلك شعراء آخرون منهم علي بن داود ، وبشر بن المعتز ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه الآثار الا نحو سبعين بيتا من نظم أبان بن عبد الحميد نقلها الصولي في كتاب الأوراق •

تبع ابن رشد - اذن - ابن سينا في النظر الى « كليله ودمنة » على أنه عمل هادف الى التعقل ، يفيد الآراء ، ولا يفيد التخيل ، لكنه حول القضية كلها - بشكل مباشر - في اتجاه المهمة الأخلاقية للشعر والقائمة على التخيل ، في الوقت الذي لم يصرح فيه ابن سينا بذلك في النص الذي أوردناه سابقا ، وان أوحى عباراته بذلك المعنى من بعيد •

غير أن ابن سينا كان قد أشار في موضع آخر الى أن اختيار الموجود والممكن وجوده موضوعا للشعر يرتبط بغاية من غايات الشعر ،

(١) تلخيص الشعر ، ص ٨٩ ، ٩٠ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ ، ٢١٤ •

(٢) راجع : ابن النديم ، الفهرست ، طبعة ليبزج ، ١٨٧٢م ، ص ١١٩ ، ١٦٣ ، المسعودي : مروج الذهب ، طبعة باريس ، ١٨٦٦م ، ج ١/١٥٩ • انظر : تنصيل ذلك : محمد غنيمي حلال : الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط ٣ ، ص ١٨٢ •

وهي توجيه الأفعال الانسانية ومن ثم وجب أن يتم اختيار موضوع المحاكاة في حدود ما هو موجود على وجه الحقيقة ، أو ما يقدر وجوده ، ليكون بذلك أقرب الى الاقناع الشعري (١) .

يقر الفلاسفة اذن أن يكون موضوع الشعر ما هو موجود ( أو حقيقي ) أو ما يقدر وجوده ، على أن يكون هذا الذي يقدر وجوده في حدود ما هو محتمل الحدوث ، بحيث لا يصبح مستحيلا ، أى أن يكون المحكن وجوده له سند من الواقع أو الحقيقة . ومن هنا فهم يرفضون ما هو مخترع أو ما ليس له وجود حقيقي موضوعا للمحاكاة الشعرية ، ويضع كل من ابن سينا وابن رشد قاعدة مفادها استبعاد « كل ما كان بعيدا عن الوجود أصلا » من المحاكاة ، أو ضرورة اقضاء المحاكاة البعيدة (٢) . ذلك لأن مهمة الخيال الشعري عند هؤلاء الفلاسفة ليست هي الاغراب ، وانما التوصيل بمعنى الافهام ، لأن هذا الافهام أمر تتطلبه مهمة الشعر المعرفية التي حدودها له ، أى اعتباره وسيلة من وسائل تقديم المعرفة .

وعلى هذا الأساس حدد كل من الفيلسوفين عدة وجوه لغلط الشاعر في المحاكاة الشعرية ، وهي في معظمها تخرج عن حدود ما هو ممكن ، وان تعددت أشكال هذه المحاكاة ، فابن سينا يعد من غلط الشاعر أن يحاكي ما ليس له وجود أصلا أو ما لا يمكن وجوده ، أو أن يلجأ الشاعر الى تحريف ما هو ممكن وجوده عن هيئته . يقول ابن سينا :

« والشاعر يغلط من وجهين : فتارة بالذات وبالحقيقة اذا حاكى بما ليس له وجود ولا امكان ، وتارة بالعرض اذا كان الذى يحاكي به موجودا لكنه حرف عن هيئة وجوده ، كالمصور اذا صور فرسا فجعل الرجلين - وحققهما أن يكونا مؤخرين - اما يمينيين أو مقدمين » (٣) .

واذا قيل ان ابن سينا هنا ليس الا شارحا للتصور الأرسطي عن الخطأ الشعري ، فانه يمكن القول انه يتناول الفكرة الأرسطية ، لكنه يعالجها من خلال مفهومه الخاص للمحاكاة ، ذلك أن عرض ابن سينا لفكرة الخطأ الشعري تبتعد عن الفكرة الأرسطية ، بل تبتعد عنها ،

(١) راجع : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٣ ، ١٨٤ . وستناقش هذه القضية بالتفصيل في فصل مهمة الشعر .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٩ ، تلخيص الشعر ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٩٦ .

وليس في هذا الاختلاف تناقض ما مع تصور ابن سينا السابق عن ( الممكن ) أو ( المحتمل ) في الشعر . فأرسطو عندما يتحدث عن الخطأ الشعري يرى أن هذا الخط نوعان ، خطأ جوهرى يتصل بصناعة الشعر نفسه ، وخطأ ثانوى يتبع أغراض الشعر ، فعندما يصور الشاعر المستحيل لمجزه وضعف شاعريته ، فإن ذلك يعد من قبيل الخطأ الشعري ، أما إذا أخطأ الشاعر لسوء اختياره ، فرسم جودا يمد أماميته معا ، أو أخطأ في أمر من أمور صناعة بعينها كالطلب أو غيره ، فليس هذا الخطأ راجعا الى صناعة الشعر نفسها . وأرسطو وإن كان يرى أن تصوير المستحيل يجعل الشاعر مخطئا ، فهو يعود ليببح للشاعر أن يصور هذا المستحيل شريطة أن تكون المحاكاة على قدر من البراعة والاجادة بحيث يمكن التغاضى عن ذلك الخطأ ، ومن ثم فلا يهمل أن يصور الشاعر الظبية بلا قرون ، فإن اعترض معترض على أن هذا لا يطابق الحقيقة ، فانه يمكن القول بأن الشاعر لا يصور مثل هذه الأشياء كما هي وإنما كما ينبغي أن تكون (١) .

أما ابن سينا فهو يعد كل ما يخرج عن دائرة الامكان في محاكاة الشاعر خطأ ، وهو يعود مرة أخرى ليحصى وجوه ذلك الخطأ في قوله :

« فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس يمكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبه في المحاكاة كمن يحاكي أَيْلا أُنْثى ويجعل لها قرنا عظيما . . . . . » ومن ذلك أن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها فبيكت ذلك الشاعر بأن : فعلك ضد الواجب . وكذلك اذا حاكى بما ضده أحسن أن يحاكي به . وكذلك اذا ترك المحاكاة وحاول التصديق الصنعى على أن ذلك جائز اذا وقع موقعا حسنا بلغت به الغاية (٢) .

ولعلنا نتساءل ازاء عرض ابن سينا لأخطاء الشاعر على ذلك النحو السابق ، ماذا يعنى تصويره ذلك للأخطاء التى يقع فيها الشاعر ؟ هل معنى هذا أنه يلزم الشاعر بأن يحاكي الطبيعة محاكاة حرفية بحيث لا يتجاوز ذلك الالتزام الحرفي ؟ وهل يبدو هذا الالتزام الحرفي متسقا مع مفهوم ابن سينا للمحاكاة الذى أشرنا اليه من قبل ؟

الحق أن فهم ابن سينا للمحاكاة حتى في محاكاة الذوات لا يعنى

(١) راجع كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٦ ، ١٩٧ .

المطابقة الحرفية ، وقد اتضح لنا كيف أن المحاكاة عنده تعنى المشابهة لا المطابقة ، وإن ثمة فرقا بين المشابهة والمطابقة ، فضلا عن أن المحاكاة عند ابن سينا ترتبط بغاية أخلاقية نفعية ، فهي إما لتحسين شئ ، وإما لتقبيح آخر ، وأنه عندما يجعل للمحاكاة غاية ثالثة هى المطابقة نجده يحولها - أيضا - لصالح تلك الغاية الأخلاقية ، فهي إما أن يمال بها إلى تحسين ، وإما أن يمال بها إلى تقبيح (١) . وهذا يعنى أن المطابقة فى المحاكاة لمجرد المطابقة لا تحظى بقيمة كبيرة ، وهذا كله يؤكد أن الأخطاء التى يعدها ابن سينا من غلط الشاعر لا ترتد إلى فهمه للمحاكاة .

لكن السبب الذى يجعله يرى الشاعر مخطئا - عندما يحاكي انثى الأبل بأن يجعل لها قرونا ، لأن ذلك لا ينطبق والصورة الحقيقية لها ، أو أنه يخطئ حين يجعل رجلى الفرس مقدمين والمفروض أن يكونا مؤخرين - هو أنه يرى فى ذلك خروجا عن حدود ما هو ممكن أو ما يقدر وجوده ومقنع فى الوقت نفسه ، فابن سينا كثيره من الفلاسفة - حين يرى أن للمخيلة قدرة فائقة على اختراع صور لا وجود لها فى الواقع يرى فى الوقت نفسه أن يكبح جماح هذه القوة بسيطرة العقل عليها حتى لا تلتبس الأشياء ، ولأن الشعر بحكم دوره المعرفى - ينقل فى هذه الحالة « معلومة » ينبغى أن تنقل صحيحة حتى تكون مفهومة ، ومن ثم فإن ( الممكن ) فى الشعر ينبغى أن يتم وفق منطق ما يرتضيه العقل ، ويصبح ما يخرج عن هذا المنطق تحريفا له . وإذا كان ابن سينا يلزم الشاعر بهذا القانون الذى يجعله يتحرك وفق ما هو ممكن ومقنع فى الوقت نفسه ، فهو يحرص على ألا يتحول عمل الشاعر إلى نوع من التصديق ، تأكيداً لأن الشعر فى النهاية نشاط تخيلى وليس عقليا ، ومن ثم فليس هنا ما يدعو إلى أن يطابق الواقع أو الحقيقة حرفيا .

ويقف ابن رشد عند هذه الأخطاء التى حدها ابن سينا - التى ينبغى أن يتجنبها الشاعر فى محاكاته ، غير أنه يحاول أن يشرح كلا منها من خلال نماذج شعرية تكاد لا تخرج عن حدود التشبيهات والاستعارات . يقول ابن رشد :

« والغلط الذى يقع فى الشعر ويجب على الشاعر توبيخه فيه ستة أصناف : أحدها أن يحاكي بغير ممكن ، بل بممتنع ، ومثال ذلك عندى قول ابن المعتز يصف القمر فى تنقصه :

(١) راجع الفصل الخاص بمهمة الشعر ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٧٠ .

## أنظر اليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فان هذا ممتنع ، وانما آنسه بذلك شدة الشبه ، وأنه لم يقصد به  
 حث ولا نهى . بل انما يجب أن يحاكى بما هو موجود أو يظن أنه  
 موجود ، مثل محاكاة الأشرار بالشياطين ، أو بما هو ممكن الوجود في  
 الأكثر ، لا في الأقل ، أو على التساوى ، فان هذا النوع من الموجود  
 أليق بالخطابة منه بالشعر » . والموضع الثانى من غلط الشاعر : ان  
 يحرف المحاكاة ، وذلك مثل ما يعرض للمصور أن يزيد في الصور عضوا  
 ليس منها ، أو يصوره في غير المكان الذى هو فيه ، كمن يصور الرجلين  
 فى مقدم الحيوان ذى الأربع ، واليدين فى مؤخره . وينبغى أن يتفقد  
 مثال هذا فى أشعار العرب . وقريب منه عندى قول بعض المحدثين  
 الأندلسيين يصف الفرس :

## وعلى أذنيه أذن ثالثا من ستان السمهرى الأزرق

والموضع الثالث أن يحاكى الناطقين بأشياء غير ناطقة . فان هذا  
 أيضا من مواضع التوبيخ . وذلك أن الصدق فى هذه المحاكاة يكون  
 قليلا ، والكذب كثيرا ، الا أن يشبهه من الناطق صفة مشتركة للمناطق  
 وغير الناطق . وقد يؤنس بمثل هذه العادة ، مثل تشبيه العرب النساء  
 بالظباء وببقر الوحش .

والموضع الرابع : أن يشبه الشيء بشبيه ضده ، أو بضد نفسه ،  
 وذلك مثل قول العرب « سقيمة الجفون » فى الفائزة النظر . وقريب  
 منه قولهم :

## راحوا تغالهم مرضى من الكرم

وقول الآخر :

## ومعرق عنه التميمى تغالسه وسط البيوت من الحياء سقيما

فان هذه كلها أصداد الصفات الحسنة وانما آنس بذلك العادة .

والموضع الخامس : أن يأتى بالأسماء التى تدل على المتضادين  
 بالسواء : مثل « الصريم » فى لسان العرب و « القرء » و « الجلل » ،  
 وغير ذلك مما قد ذكره أهل اللغة .

والموضع السادس : أن يترك المحاكاة الشعرية وينتقل الى الاقتناع  
 والأقاويل التصديقية وبخاصة متى كان القول هيجنا ، قليل الاقتناع .  
 وذلك مثل قول امرئ القيس يعتذر عن جبنه :

وما جئتم شيل . ولكن نذكرت  
مرا بعلها من بر بعيس وميسرا  
وقد يحسن هذا الصنف اذا كان حسن الاقناع أو صادقا ، مثل  
قول الآخر يعتذر عن الفرار :

الله يعلم ما تركت قتالهم حتى علوا فرسى بأشقر مزبد  
وعلمت أنى ان أقاتل واحدا أقتل ، ولا ينكى عدوى مشمهدى  
فصمدت عنهم والأحبة فيهم طمعا لهم بعقاب يوم مرصد

فان هذا القول انما حسن أكثر ، ذلك لصدقه ، لأن التغيير الذى  
فيه يسير ، ولذلك قال القائل : « يا معشر العرب ! لقد حسنتم كل شيء  
حتى الفرار » (١) .

والمبدأ العام الذى يستند اليه ابن رشد فى تحديد أخطاء الشاعر  
فى محاكاته هو ذاته عند ابن سينا ، فالشاعر يخطئ عندما يخرج عن  
حدود ما هو موجود أو يظن أنه موجود الى ما هو ممتنع أو مستحيل  
الوجود ، وهذا المبدأ لا يتنافى مع ما سبق تقريره ، من أن فهم الفلاسفة  
للمحاكاة يعنى أن يطابق الشاعر حرفيا بين الشيء المحاكى والشيء  
المحاكى ، كما انه يرتبط ارتباطا وثيقا بتصوره لمهمة الشعر الأخلاقية ،  
فمحاكاة الشاعر لما هو ممتنع الوجود يقلل من امكانية الاقناع به وبالتالي  
فانه لن يقوم بمهمته فى التأثير وتوجيه الأفعال الانسانية الوجهة  
المطلوبة .

ولعل ذلك يتضح فى المثال الشعرى الذى طرحه ابن رشد نموذجا  
لمحاكاة الشاعر بما هو ممتنع ، فاعتراض ابن رشد على ابن المعتز فى  
هذا البيت لا يقتصر على أنه قد أتى بما هو غير ممكن أو ممتنع ، وانما  
لأن هذا المستحيل غير قابل للاقناع ومن ثم فهو لا يفيد فى حث المتلقى  
على شيء مرغوب أو تنفيره من آخر مكروه ، بل أن ابن رشد يذهب الى  
أبعد من هذا ، حيث يفهم من قوله أن الشاعر مع اتيانه بهذا الممتنع  
قد تقبل محاكاته لو انها يهدف بها الى الحث على شيء أو النهى عن آخر ،  
من هنا يتأتى اعتراض ابن رشد على قول ابن المعتز ، وقد كان أخرى به  
أن يقبل مثل هذه العلاقة بين الهلال والزورق لو كانت المطابقة الشكلية

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٥٨ - ١٦٢ .

الحرفية هي التي تعنيه مثلما كانت تعنى الشاعر على حد قوله ، لكن ابن رشد كان معنيا بالقيمة الأخلاقية للمحاكاة أكثر من أى شئ آخر . ومن هنا يبدو حرصه على أن يضرب مثلا للمحاكاة بما يظن أنه موجود بمحاكاة الاشرار بالشياطين لا لشئ الا لما تنطوى عليه هذه المحاكاة من قيمة أخلاقية لها تأثيرها فى توجيه الفعل الانسانى ، وعندما يعرض ابن رشد لتحريف الشاعر للمحاكاة فهو لا يخرج عن حدود المبدأ العام الذى ارتضاه ، انه لا يعنى بالمطابقة الحرفية فى المحاكاة بقدر ما يعنى بالالتزام بما هو مقنع عقليا ، لكن الصورة الثانية التى يستشهد بها على تحريف المحاكاة تنطوى على شئ من المفالطة ، فالشاعر لا يريد أن يصور فرسه من حيث الشكل الخارجى له كفرس ، وانما يريد أن يصور وضع سنان رمح الفارس بالنسبة للفرس وهو يقوم بمهمته فى ميدان القتال .

ويمكن القول - أخيرا - ان وجوه الغلط التى يحصيها ابن رشد ، ويشرحها من خلال أمثلة شعرية من الشعر العربى والأندلسى ليست الاحترازات عقلية يضعها الفيلسوف ليقيد بها أى امكانية لانطلاق خيال الشاعر الى آفاق رحبة تتجاوز الحدود التى يصنعها العقل له ، فلا مجال لأن يبالغ الشاعر حتى يتجاوز تلك الحدود ، أو يلجأ الى استخدام ما قد يلتبس معناه - عقليا - أو ما يتسم بالغموض ، لكنه - أى الشاعر - غير مطالب فى الوقت نفسه بما هو عقلى صرف ، فليست مهمته أن يحقق تصديقا عقليا أو منطقيا ما ، ولكنه مطالب بأن يحقق تخيلا متعقلا أو منضبطا .



### ٣ - طرق المحاكاة

ينفرد الفارابي دون الفلاسفة بالحديث عن طريقتين للمحاكاة في الشعر ، فهناك المحاكاة التي يحاكي بها الموضوع نفسه مباشرة بلا واسطة ، وهو ما يمكن أن نسميه « بالمحاكاة المباشرة » ، وهناك الطريقة التي يحاكي بها الموضوع من خلال شيء آخر ، أي بواسطة ، وهو ما يمكن أن نسميه « بالمحاكاة غير المباشرة » . يتجلى ذلك في قول الفارابي :

« ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخيل ذلك الشيء ، أما تخييله في نفسه ، وأما تخييله في شيء آخر ، فيكون القول المحاكي ضربين ، ضرب يخيل الشيء نفسه ، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر » (١) .

ثم يحاول الفارابي بعد ذلك أن يوضح فكرته السابقة عن هذين الضربين من المحاكاة ، ويمثل للفرق بينهما بقوله : « وكما أن الانسان اذا حاكى بما يعمل شيئا ما ربما عمل ما يحاكي به نفسه ، وربما عمل مع ذلك شيئا يحاكي ما يحاكيه ، فانه ربما عمل تمثالا يحاكي زيدا ، وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد ، كذلك نحن ربما لم نعرف زيدا ، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا لا بنفس صورته ، وربما لم نر تمثالا له نفسه ، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين . وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية ، فانها ربما ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه ، وربما ألفت عما تحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه ، وعما تحاكي تلك الأشياء ، فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة . وكذلك التخيل للشيء عن تلك الأقاويل فانه يلحق تخيله هذه الرتب » (٢) .

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٤ .

(٢) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٤ ، ٩٥ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٥ .

وتمثيل الفارابي لنوعى المحاكاة على هذا النحو ليس الا استمرارا لتركيز الفلاسفة - عموما - على المحاكاة بمعنى التصوير لا التقليد ، ذلك أن المحاكاة المباشرة ( صنع تمثال لزيد أو لشخص ما ) تقوم على أساس التشبيه ، فى حين أن المحاكاة غير المباشرة ( صورة تمثال زيد فى المرآة ) تقوم على أساس الاستعارة . أى أن المحاكاة فى الحالة الأولى توازى التشبيه فى الوقت الذى توازى فيه الاستعارة فى الحالة الثانية . وليس المقصود من التشبيه والاستعارة هنا هو مجرد الدلالة البلاغية الجزئية لأيهما ، خاصة وأنه قد تبين فى بداية هذا الفصل أن التشبيه عند الفارابي عندما يستخدم مرادفا للمحاكاة ، يتجاوز دلالته البلاغية الجزئية ، ليصبح دالا على العمل الأدبى كله بوصفه موازيا للمحاكاة فى الدلالة .

وقد تصور بعض الباحثين أن الفارابي فى حديثه عن نوعى المحاكاة ينقل عن أفلاطون (١) ، وليس الأمر كذلك ، ذلك أن أفلاطون ينظر الى المحاكاة الشعرية فى اطار نظريته فى المثل على أنها تقليد مشوه أو زائف للحقيقة ، لأنها - أى المحاكاة - تبعد عن الحقيقة برتبتين ، فهى بعبارة أخرى محاكاة للمحاكاة ، أى محاكاة لظلال الأشياء التى فى عالم المثل (٢) . وقد جاء اعتراض أفلاطون على الشعر اعتراضا « ابستمولوجيا » ، ذلك أنه وازن بينه والحقيقة المطلقة فى عالم المثل منتهيا الى أنه - أى الشعر - أدنى مراتب الوجود وأبعد الأشياء عن هذه الحقيقة المطلقة (٣) .

أما الفارابي فانه لا ينظر الى المحاكاة الشعرية من حيث علاقتها بالحقيقة على هذا النحو الذى يجعلها تقليدا أو محاكاة للمحاكاة ، ذلك أنه عندما يفاضل بين طريقتى المحاكاة ( المباشرة وغير المباشرة ) ، يبدو منحازا للمحاكاة بالأمر الأبعد « وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الاقرب ، ويجعلون الصانع للأقاويل التى بهذه الحال أحق بالمحاكاة وأدخل فى الصناعة وأجرى على مذهبها » . ومن هنا تنتفى الشبهة الأفلاطونية عنه ، فضلا عن أن

(١) محمد سليم سالم فى تحقيقه وتعليقه على نص الفارابي ( جوامع النسخ ) ، انظر : ابن رشد تلخيص كتاب ( أرسطو طاليس فى الشعر ، حاشية رقم (١) ، ص ١٧٥ .  
(٢) جمهورية أفلاطون . دراسة وترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٥٥١ وما بعدها .  
(٣) راجع : ديفيد ديتتس ، مناهج النقد الادبى ، ترجمة محمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٤١ .

الفارابى حين يقارن بين الشعر - ك محاكاة - والحقيقة ، فهو يناظر بينهما ولا يجعل الشعر ( أو المحاكاة ) ظلالة باهتة للحقيقة ، ويبدو ذلك واضحا فى تمثيله لنوعى المحاكاة بالحد والبرهان فى الأقاويل العلمية حيث يقول : « ..... فىكون القول المحاكى ضربين ، ضرب يخيل الشئ فى شئ آخر كما تكون الأقاويل العلمية ، فان أحدهما يعرف الشئ فى نفسه مثل الحد ، والثانى يعرف وجود الشئ فى شئ آخر مثل البرهان » (١) .

ومعنى هذا أن المحاكاة المباشرة تناظر الحد الذى يحدد ماهية الشئ دون واسطة ، على حين تناظر المحاكاة غير المباشرة البرهان الذى يعمل بواسطة القياس ، وهذا التناظر الذى يقيمه الفارابى بين المحاكاة الشعرية والأقاويل العلمية ليس الا نتيجة من نتائج وضع الفلاسفة المسلمين عامة - والفارابى منهم - الشعر فى النسق المنطقى ، والنظر اليه على أنه قياس من أقيسة المنطق ، وأنه فى النهاية وسيلة معرفية مثله مثل القياس البرهانى . وهذا يؤكد بدوره أن الشعر والحقيقة عند الفارابى - وغيره من الفلاسفة - متوازيان ، فهو لا يقدم حقيقة مشوهة أو ناقصة ، وانما يقدم الحقيقة مخيلة . ومن ثم فاذا كنا قد وجدنا أفلاطون يحط من شأن الشعر لأنه محاكاة ، فان الفارابى يرد للشعر اعتباره ويقدره - معرفيا - لأنه وسيلة من وسائل تقديم المعرفة لاعتماده على هذه المحاكاة . وعلى هذا فانه يمكن القول بأن نظرة الفارابى للمحاكاة الشعرية على هذا النحو ومن هذه الزاوية تكسب مفهومه للمحاكاة بعدا أعمق ، حيث تتأكد عنده فكرة أن المحاكاة ليست تقليدا أو نقلا حرفيا للواقع .

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٤ .



## الفصل الثالث

### مهمة الشعر

١ - علاقة المنطق بالفلسفة وأثرها في تحديد مهمة الشعر

٢ - مفهوم التخيل

٣ - مهمة الشعر



## ١ - علامة المنطق بالفلسفة وأثرها في تحديد مهمة الشعر

لقد كان البحث عن « السعادة الانسانية » وتحقيق « الوجود الانساني الأفضل » يشكلان المعضلة الفلسفية الحقيقية التي أقام على أساسها الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفي بشتى جوانبه . وقد وجد هؤلاء الفلاسفة أن « الفلسفة » هي السبيل الأمثل لتحقيق السعادة القصوى التي هي غاية الوجود الانساني على الاطلاق (١) ، ذلك أن السعادة - على حد قول الفارابي - لاتنال الا بتحقيق الأشياء الجميلة ، ولما كانت الفلسفة هي التي تهدف الى تحصيل الجميل أصبحت هي الصناعة التي توقف على السعادة في الحقيقة (٢) . فالغرض من التفلسف كما يقول ابن سينا :

« أن يوقف على حقائق الأشياء كلها على قدر ما يمكن الانسان أن يقف عليه » . وهذه « الأشياء الموجودة اما أشياء ليس وجودها باختيارها وفعلنا ، واما أشياء وجودها باختيارنا وفعلنا ، ومعرفة الأمور التي من القسم الأول تسمى فلسفة نظرية ، ومعرفة الأمور التي من القسم الثاني تسمى فلسفة عملية ، والفلسفة النظرية انما الغاية فيها تكميل النفس بأن تعلم فقط ، والفلسفة العملية انما الغاية فيها تكميل النفس لا بأن

---

(١) انظر : الفارابي ، السياسة المدنية ، ص ٣ ، تحصيل السعادة ، مطبعة دائرة المعارف الشمانية ، حيدر اباد الدكن ، الهند ، ١٣٤٥ هـ - ١٩٢٦ م ، ص ٤٠ ، ٤١ ، ابن سينا : رسالة في السعادة ، ضمن المجموع ، مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، حيدر اباد الدكن ، ١٣٥٣ هـ ، ص ٣ ، ٤ ، الجدل ، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ١٥٧ ، اقسام العلوم العقلية ، ص ٧٢ .  
(٢) الفارابي : التنبيه على سبيل السعادة ، مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آياد الدكن ، ١٣٤٦ هـ ، ص ١٢٠ ، ١٢١ ، فصول المدنى ، ص ١٣٤ ، أيضا : ابن مسكويه : الفوز الاصغر ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

تعلم فقط ، بل بأن تعلم ما يعمل به فتعمل « (١) » .

ومعنى هذا أن الفلسفة صنفاً ، صنف هو علم فقط ، وصنف هو علم وعمل . أما الصنف الأول ، وهو الفلسفة النظرية ، فيه تحصل معرفة الموجودات التى ليس للانسان فعلها ، والغاية منه معرفة الحق . والصنف الثانى ، وهو الفلسفة العملية تحصل به معرفة الأشياء التى من شأنها أن تفعل والغاية منه معرفة الخير (٢) وتشتمل الفلسفة النظرية بدورها على ثلاثة أصناف من العلوم ، أحدها علم التعاليم والثانى العلم الطبيعى ، والثالث علم ما بعد الطبيعة ، وكم واحد من هذه العلوم الثلاثة يشتمل على صنف الموجودات التى شأنها أن يعلم فقط . فى حين تنقسم الفلسفة العملية أو « المدنية » الى قسمين : « أحدهما تحصل به علم الأفعال الجميلة والأخلاق التى تصدر عنها الأفعال الجميلة والقدرة على أسبابها ، وبه تصير الأشياء الجميلة قنية لنا ، وهذه تسمى الصناعة الحلقية ، والثانى يشتمل على معرفة الأمور التى بها تحصل الأشياء الجميلة لأهل المدن والقدرة على تحصيلها لهم وحفظها عليهم ، وهذه تسمى الفلسفة السياسية » (٣) .

(١) ابن سينا : المدخل الى المنطق ، من كتاب الشفاء ، تحقيق الأب قنواتى وآخرون ، الإدارة العامة للثقافة ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ص ١٢ .

(٢) راجع الفارابى : التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٠ ، ابن سينا : أقسام العلوم العقلية ، ص ٧١ ، ٧٢ ، المدخل الى المنطق ، ص ١٤ ، ابن رشد : تفسير ما بعد الطبيعة ، ص ١٢ .

Averroes on Plato's Republic, Translated With an introduction and notes, by Ralph Lenton, Cornell University, U.S.A. 1979 'P4'5

(٣) الفارابى : التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٠ ، ٢١ ، كتاب فى المنطق ، نسخة مصورة عن مخطوط جامعة براتيسلافا ، الورقة الثانية ، ابن سينا : المدخل الى المنطق ، ص ١٢ ، ١٤ .

مما يجدر التنويه أن اتجاهاً قد أخذ يقوى فى الدراسات السياسية ، بالإضافة الى الدراسات الفلسفية ، متجهاً الى دراسة الفكر السياسى عند الفلاسفة المسلمين ، ويرود هذه الدراسات بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية الاستاذان عز الدين فودة وحامد ربيع وتلاميذهما . انظر على سبيل المثال : عز الدين فودة : التراث السياسى فى رسائل اخوان الصفا ، مجلة فصول ، المجلد الاول ، العدد الاول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٥٦ ، ١٦٥ ، محمد فريد حجاب ، الفلسفة السياسية عند اخوان الصفا ، رسالة دكتوراة ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، جامعة القاهرة ، مخطوط رقم ١٨١٠ ، نيفين عبد الخالق مصطفى ، أبو نصر الفارابى : دراسة تحليلية لفكرة السياسى ، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، جامعة القاهرة ، مخطوط ، ١٩٧٧ .



يترتب على ذلك - اذن - أن يصبح تحصيل الجميل وهو مقصود الفلسفة متوقفا على معرفة الحق ومعرفة الخير ( الأخلاق والسياسة ) .  
وإذا كانت الحكمة أو الفلسفة هي التي تعطى الغاية القصوى من وجود الانسان وهي السعادة ، لأنها تعلم الاسباب القصوى التي لكل موجود متأخر - كما يقول الفارابي - فإن التعقل هو الذي يعطى ما ينبغي أن يفعل حتى تحصل السعادة ، أو هو الذي يعطى ما تنال به هذه الغاية (١) .

ولهذا أصبح الرشد الانساني أو التعقل هو السبيل الى تحقيق السعادة القصوى ، وهذا الرشد يتطلب « أن يستكمل الانسان ، من جهة ما هو انسان ذو عقل ، حتى يصبح عقلا خالصا ، وذلك بأن يعلم الحق لأجل نفسه ، والخير لأجل العمل به واقتباسه » (٢) . ومعنى أن يستكمل الانسان نفسه كي يصير عقلا خالصا ، هو أن يستكمل نفسه الناطقة بشقيها النظري والعملي ، وذلك بأن يعقل المعقولات والمبادئ القصوى لكل الموجودات ، وان يلم بعرفة كل ما ينبغي أن يفعله لاصلاح الجزء العمل من النفس ، فيحيط الأفعال الجميلة والهيئات والملكات التي تصدر عنها وهي الفضائل (٣) .

وإذا كان هناك تسليم بأن جزءا معرفيا يحدث للانسان بالفطرة أو البديهة فان تلك الفطرة قليلة المعرفة في تحقيق ذلك الاستكمال العقلي للانسان (٤) ، ومن هنا يصبح استكمال النفس أمرا مكسوبا أو مكتسبا بمعرفة (٥) ، والصناعة التي « ينال بها الجزء الناطق كماله » - على حد تعبير الفارابي - هي صناعة المنطق (٦) ، ذلك انها هي الصناعة « التي تقوم الجزء الناطق من النفس ، وتسده نحو اليقين ، ونحو النافع من

(١) فصول المدني ، ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

(٢) المدخل الى المنطق ، ص ١٦ ، راجع الفكرة نفسها عند مسكويه : تهذيب الأخلاق ، مطبعة الترقى ، مصر ، ١٣١٧ هـ ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٣) ابن سينا : الالهيات من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد يوسف موسى وآخرون ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ، ١٣٨٠ هـ - ١٩٦٠ م ، ج ٢/٤٢٩ - ٤٣٠ ، النجاة ، ص ٢٩٦ ، رسالة في العهد ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٦ ، ٨٧ ،  
A verroes on Plato's Republic, p. 5.

(٤) ابن سينا ، المدخل الى المنطق ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١٧ ، الجدل ، ص ٧ .

(٦) التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٣ .

أنحاء التعليم والتعلم ، وتبصرة الأشياء التي تعدل به عن اليقين وعن الأشياء النافعة في التعليم والتعلم « (١) .

ان صناعة المنطق عند الفارابي وغيره من الفلاسفة المسلمين هي التي تمد العقل بالقوانين التي تجعله يميز - بيقين - بين الحق والباطل والصواب والخطأ فتجنبه الزلل والغلط والوقوع في الخطأ ، ومن ثم فهي « تكسب المرء قوة الذهن التي تحصل له بها جودة التميز » ، التي تمكنه من استكمال عقله ، الذي يمكنه بدوره من تحصيل المعارف النظرية والعملية ، فلا يضل طريقه الى السعادة (٢) .

ولهذا اعتبر المنطق آلة للعلوم البرهانية أو الفلسفة - بالتحديد - لأنه هو الذي يمد المرء بالوسائل والأدوات التي تصل بصاحبها الى المعرفة الحققة ، أو هو بمثابة « آلة للانسان موصلة الى كسب الحكم النظرية والعملية » (٣) .

من هنا تصبح صناعة المنطق أول مراتب السلوك نحو السعادة ، ولهذا كانت هي أول صناعة من صنائع العلوم التي ينبغي أن يشرع فيها كما يقول الفارابي (٤) . ومن هنا تتحدد - أيضا - علاقة المنطق - الذي الذي يعد الشعر أحد فروع - بالفلسفة ، ويترتب على ذلك انه اذا كان المنطق هو الذي يعين المرء على استكمال قواه الناطقة وتسديد أفعاله الى جهة الحق والخير للوصول الى السعادة وهي الغاية القصوى من وجوده ، فان الشعر بوصفه فرعاً من فروع المنطق ، لابد من أن يكون له دوره في تحقيق تلك الغاية ، مهما كان تقييم فلاسفتنا للشعر ، بوصفه نشاطاً تخييلياً ، على المستوى المعرفي والأخلاقي اذا ما قورن بفروع المنطق الأخرى ، بداية بالبرهان ومرورا بالجدل والفلسفة ثم الخطابة ، فالبرهان يقدم المعرفة اليقينية عن طريق مقدمات صادقة وموثوق في صحتها ، والجدل يقدم معرفة ظنية ، لأنه يعتمد على مقدمات مشهورة ذائعة ، والفسفسطة تقدم معرفة زائفة مموهة عن طريق مقدمات مموهة مغلفة ، والخطابة يلتمس

(١) الفارابي : فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتبه أجزائها ، تحقيق محسن مهدى ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٧١ .

(٢) الفارابي : التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢١ ، احصاء العلوم ، ص ٥٣ ، ابن مسكويه : الفوز الاصغر ، ص ٦٠ .

(٣) التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٣ ، كتاب في المنطق ، الورقة الثانية ، ابن سينا : أقسام العلوم العقلية ، ص ٧٩ ، القياس ، ص ٣ ، ٤ .

(٤) التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٤،٢٣ .

بها اقناع الانسان بقصد امالته للتصديق ، أما الشعر فهو يقدم معرفة تخيليته باستخدام المثالات والمحاكيات ، ولهذا تصبح مقدماته من ذلك النوع الذى لا يدقق فى صدقه أو كذبه .

ولكن اذا كان الفلاسفة قد وضعوا الشعر فى نهاية الترتيب الهرارى لفروع المنطق ، نظرا لتقييم المعرفة والاخلاقي له من حيث انه نشاط تخييلى صادر عن المتخيلة ، فان تضمينهم له فى هذا النسق المنطقى - وان كان أدنى أجزاءه - يثبت بوضوح أن له دورا معرفيا ما يعتمد بشكل أساسى على طبيعته التخيلية التى لولاها ما أتيح له أن يقوم به .

وفضلا عن ذلك فان ارتباط صناعة المنطق بالنسق الفلسفى على النحو الذى رأينا يؤكد من ناحية أخرى أن للشعر وظيفة اجتماعية وأخلاقية يقوم بها فى اطار ذلك النسق . ولهذا نجد ابن سينا يشير الى أن الشعر ينفع فى مصالح المدينة ونظام المشاركة ، اذ يرى ابن سينا أنه فى الوقت الذى يحدث فيه البرهان - وهو أشرف الصنائع المنطقية وأعلىها - تصديقا يقينيا بالمعارف النظرية والعملية ، ويشكل أداة من أدوات المعرفة الحقيقية (١) ، تنفع بعض الصنائع المنطقية الأخرى فى مصالح المدينة ونظام المشاركة كالخطابة والشعر (٢) . وهذا يعنى ان الصناعة المنطقية ذات صلة مباشرة بالصناعة المدنية ، خاصة الخطابة والشعر هما صناعتان منطقيتان بالدرجة الأولى .

فالشعر اذن ينفع فى الصناعة المدنية ، أى الأخلاق والسياسة - وهى الأمور التى تحصل بها الأشياء الجميلة لأهل المدن والقدرة على ايجادها ، اعتمادا على طبيعته التخيلية التى تميزه عن الصنائع المنطقية الأخرى - كما سنرى فيما بعد - وبهذا يمكن الرد على الزعم القائل بأن ادخال الفلاسفة الشعر فى صناعة المنطق يفضى الى اغفال مهمته الأخلاقية من ناحية ، وأن كون الشعر فرعاً من فروع العلم المدنى أو جزءاً من الصناعة المدنية يتعارض مع كونه قسماً من أقسام المنطق من ناحية أخرى (٣) . فمثل هذه النظرة تغفل صلة النسق المنطقى عند هؤلاء

(١) النجاة ، ص ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، الالهيات ، ج ٢/٤٢٩ .

(٢) القياس ، ص ٤ .

(٣) Hardison, O.B. : «The place of Averroes commentary on the poetics in the History of Medieval Criticism», Medieval and Renaissance Studies 4, Ed, John L. Lievsay, Durham, N.C. Duke University Press, 1970, pp. 60-64.

الفلاسفة بنسقتهم الفلسفى الشامل ، وهى صلة لا يكن تغافلها ، ذلك أن صناعة المنطق - كما أشير من قبل - هو الذى يعطى القوانين التى تعصم المرء من الوقوع فى الخطأ ، لأنها تمكنه من التمييز بين ما هو خطأ وما هو صواب . وبين ما هو حق وما هو باطل ، ومن ثم يصبح مهيبا لاكتساب المعارف النظرية والعملية التى تشكل فى مجموعها الفلسفة .

من هنا يمكن القول - وبناء على ما تقدم - أن الفلاسفة حددوا للشعر مهام نافعة فى المدينة الفاضلة ترتبطا وثيقا بالسعى نحو تحقيق الوجود الانسانى الأفضل ، وتفصيل ذلك أن حصول السعادة فى المدينة الفاضلة لن يتحقق الا بأن « يعلم الانسان السعادة ويجعلها نصب عينيه ، ثم يحتاج بعد ذلك لأن يعلم الأشياء التى ينبغى أن يعلمها حتى ينال بها السعادة ثم أن يعمل تلك الأشياء » (١) . أى ان السعادة لن تتحقق الا بحصول العلم النظرى أو الفضائل النظرية والفكرية ، وبحصول العلم العلى أى الفضائل الخلقية والصناعات العملية (٢) . ولما كان ذلك لا يتحقق - بدوره - الا باستكمال الناس لقواهم الناطقة حتى يتمكنوا من اكتساب تلك المعارف النظرية والعملية ، فانه ليس فى استطاعة كل الناس أن يستكملوا قواهم الناطقة بأنفسهم حتى تحصل لهم هذه المعارف ، ذلك لأن الناس فى نظر فلاسفتنا يتفاوتون فى فطرهم التى تدفعهم منذ البداية لاكتساب المعرفة النظرية والعملية بأنفسهم . يقول الفارابى :

« فليس فى فطرة كل انسان أن يعلم من تلقاء نفسه السعادة ولا الأشياء التى ينبغى أن يعلمها ، بل يحتاج فى ذلك الى معلم ومرشد » (٣) . وتعليل ذلك أن « الفضيلة النظرية العظمى والفضلية الفكرية العظمى والفضيلة الخلقية العظمى والصناعة العلمية العظمى انما سبيلها أن تحصل فيمن أعد لها بالطبع ، وهم ذوو الطبائع الفاتكة العظيمة القوى جدا ، فاذا حصلت هذه فى انسان ما ، يبقى بعد هذا أن تحصل الجزئية فى الأمم والمدن ، ويبقى أن يعلم كيف الطريق الى ايجاد هذه الجزئية فى الأمم والمدن ، فان الذى له هذه القوة العظيمة ينبغى أن تكون له قدرة على تحصيل جزئيات هذه الأمم والمدن » (٤)

ومن المنطقى أن يكون المعلم أو المرشد هو الذى حصلت له هذه

(١) السياسة المدنية ، ص ٧٨ .

(٢) تحصيل السعادة ، ص ٢ ، ٣ .

(٣) السياسة المدنية ، ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ .

(٤) تحصيل السعادة ، ص ٢٩ .

المعارف وتكون لديه القدرة على ايجادها فى الأمم والمدن وأن يكون هذا المعلم هو الرئيس ، والحاكم ، وليس هو فى النهاية الا الفيلسوف (١) . ويقوم هذا الرئيس الفيلسوف ، بتحصيل هذه المعارف فى الأمم بطريقتين أساسيتين هما التعليم والتأديب . أما التعليم فهو « ايجاد الفضائل النظرية فى الأمم والمدن » . وأما التأديب « فهو أن يعود الأمم والمدنيون الافعال الكائنة عن الملكات العلمية بأن تنهض عزائمهم نحو فعلها ، وأن تصير تلك وأفعالها مستولية على نفوسهم ، ويجعلوا كالعاشقين لها ، وانهاض العزائم نحو فعل الشيء ربما كان يقول وربما كان يفعل » (٢) ، ويستخدم الملك أو الفيلسوف وسيلتين فى التعليم والتأديب ، فهو اما أن يستخدم الطرق الخاصة فى التعليم وهى الطرق البرهانية واما أن يستعين بالطرق المشتركة للجميع ، وهى الطرق الجدلية والخطابية والشعرية (٣) ، ذلك لأن أهل المدن اما أن يكونوا خاصة واما عامة ، والخاصة هم الذين يعودون على استخدام الطرق البرهانية فى الوصول الى الحقائق ، أما العامة فهم الذين ليس فى امكانهم استخدام البرهان ، ومن ثم فهم يعلمون ويؤدبون بهذه الطرق المشتركة خاصة الطرق الاقناعية أى الخطابة والطرق التخيلية أى الشعر (٤) ، لأن الخطابة والشعر « أخرى أن يستعمل فى تعليم الجمهور ما قد استقر عليه ، ويصح بالبرهان من الأشياء النظرية والعملية (٥) » .

ومن هنا يصبح كل من الخطابة والشعر صناعة مدنية موجهة الى العامة ، وموضوع هاتين الصناعتين الأمور الجزئية وليست الكلية ، يقول ابن سينا : « ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية ، فانها انما يستعان بها فى الجزئيات من الأمور دون الكليات

(١) تحصيل السعادة ، ص ٢٩ ، ٣٩ ، ٤٠ ، السياسة المدنية ، ص ٧٨ .

حول الرئيس وظاهرة القيادة عند الفارابى ووظيفة الدولة وتصوره للمدينة الفاضلة وفكره السياسى عموما ، انظر ، نيفين عبد الخالق مصطفى : « أبو نصر الفارابى دراسة تحليلية لفكره السياسى ، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ .

(٢) تحصيل السعادة ، ص ٣١ ، ٣٢ .

(٣) الفارابى : الحروف ، تحقيق محسن مهدى ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .

Averroes on Plato's Republic, p. 17.

(٤) تحصيل السعادة ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٥) الحروف ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .

Averroes on Plato's Republic, p. 17.

والعلوم (١) ، كما يقول فى موضع آخر ان الخطابة والشعر يشتركان فى الأغراض المدنية (٢) .

كما يذهب ابن رشد الى أن الخطابة والشعر يستعملان فى كثير من الأمور النظرية النافعة فى الاجتماع المدنى (٣) . ومن ثم يمكن أن نفسر العبارة الأخيرة من نص الفارابى السابق بأنه يشير الى مشاركة الفنون القولية شعرا وخطابة فى تأديب الناس ليتحلوا بالفضائل التى تقودهم الى الأفعال الجميلة ، وبالتالى الى نفعهما فى تدبير مصالح المدينة .

يصبح الشعر - اذن - ذا دور فعال فى المدينة الفاضلة ، فهو ينفع فى التعليم ويخدم الأخلاق والسياسة ، كما سنوضح ذلك فيما بعد . ولهذا لا يطرد الفلاسفة المسلمون الشعراء من مدنهم الفاضلة ، بل اننا نجد الشعراء يحتلون مكانة لا بأس بها عند الفارابى ، صحيح انه يعدهم مع الجمهور والعوام ، والجمهور والعوام يأتون - عنده - فى نهاية السلم الطبقي الذى يبدأ بالفلاسفة - وهو الخواص على الاطلاق - ثم الجدلين ، ثم السوفسطائيين ، ثم واضعى النواميس ثم المتكلمين والفقيهاء وأخيرا يأتى الجمهور (٤) . لكنه عندما يرتب أجزاء المدينة الفاضلة فى كتابه «فصول المدنى» نجده يحتفظ للشعراء بمكانة متوسطة ، يقول الفارابى :

«المدينة الفاضلة أجزاؤها خمسة : الأفاضل وذو الألسنة والمقدرون والمجاهدون والماليون ، الأفاضل هم الحكماء ، والمتقنون ، وذو الآراء فى الأمور العظام ، ثم حملة الدين وذو الألسنة ، وهم الخطباء والبلغاء والشعراء ، والملحنون والكتاب ومن يجرى مجراهم وكان فى عدادهم . والمقدرون الحساب والمهندسون والأطباء والمنجمون ومن يجرى مجراهم . والمجاهدون هم المقاتلة والحفظة ومن يجرى مجراهم وعد فيهم . والماليون هم مكتسبو الأموال فى المدينة ، مثل الفلاحين والرعاة والباعة ومن جرى مجراهم (٥) .

ان الفارابى لا يرقى بالشعراء - بالقطع - الى مرتبة الأفاضل وهم الفلاسفة والمتقنون ، لكنه يجعلهم يسبقون فئات كثيرة فى المجتمع وان

(١) رسائل ابن سينا ، ص ١٢ ، عيون الحكمة ، ص ١٤ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب الجدول ، تحقيق تشارلس بترورث ، أحمد عبد المجيد هزبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٣ .

(٤) الحروف ، ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

(٥) فصول المدنى ، ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

جعلهم فى مكانة أدنى من الخطباء • أما ابن سينا - ومثله ابن رشد - فهو وان كان يجعل الشعر أدنى المباحث المنطقية ، وفى هذا ما يشير بالقطع الى كون الشعراء أدنى من الفلاسفة والجديين والسوفسطائيين بل والخطباء ، فهو يغفل وجودهم فى ترتيبه لأجزاء المدينة حيث يجعل المدينة مكونة من ثلاث طبقات هم المدبرون والصناع والحفظة (١) •

غير ان الفلاسفة - على أية حال - لا يختلفون حول اتفاق الشعر والخطابة - وهما الطريقتان الشائعتان فى تعليم الجمهور - فى انهما صناعتان منطقيتان موجّهتان الى الجمهور والعامة ، أو انهما - على حد قول ابن رشد - يستخدمان فى تدبير مصالح المدن وأمور العامة (٢) • ولهذا تصبح موضوعات الأقاويل الخطابية هى ذاتها فى الشعر ، يؤكد هذا نص للفارابى يقول فيه :

« فإذا كانت الخطابة هى جودة اقناع فى الأشياء التى يزاولها الجمهور وبمقدار المعارف التى لهم ، وبمقدمات هى فى بادئ الراى مؤثرة عند الجمهور وبالألفاظ التى هى فى الوضع الأول على الحال التى اعتاد الجمهور استعمالها ، فالصناعة الشعرية تخيل بالقول فى هذه الأشياء بعينها » (٣) •

لكن نص الفارابى يشير فى الوقت نفسه الى اختلاف الطريقة التى يقدم بها كل من هذين الفئتين القوليين موضوعه - الذى يتفقان فيه - ، وهذا الاختلاف - يرتد الى طبيعة كل منهما ، فالخطابة « جودة اقناع بقصد التصديق أى انها صناعة تعتمد على الطرق الاقناعية بغرض ايقاع التصديق ، أما الصناعة الشعرية فهى صناعة تخيلية لا تهدف الى التصديق • وبعبارة أخرى ، الخطابة تبحث على رأى فى أن شيئاً موجود أو غير موجود ، فى حين أن الشعر يبحث على ارادة بمعنى اثارة النفس حفزاً

(١) الالهيات ، ج ٢/٤٤٧ •

(٢) ابن رشد : تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢١ ،

Averroes on Plato 's Republic, pp. 19, 10, 11.

الفارابى : الخطابة ، تحقيق ج. لنگاد ، م. غريناش ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٥٧ ، فلسفة ارستوطاليس ، ص ٨٤ ، ٨٥ ، ابن سينا : الخطابة ص ٢ ، ٦ ، المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريتوريكا ، تحقيق محمد سليم سالم ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠ ، ص ١٧ ، ١٨ عيون الحكمة ، ص ١٣ •

(٣) الحروف ، ص ١٤٨ •

للتרגيب أو التنفير وليس لاثبات أن شيئا موجود أو غير موجود (١) .  
وعلى الرغم من اشارة الفلاسفة الى أن الشعر كان يقوم - قديما -  
بدور الخطابة من حيث تمكين الاعتقادات فى النفوس حيث يقول ابن سينا  
مشيرا الى ذلك :

« ان ان الأولين انما كانوا يقررون الاعتقادات فى النفوس بالتخييل  
الشعرى . ثم نبغت الخطابة بعد ذلك فزاولوا تقرير الاعتقادات فى  
النفوس بالاقناع (٢) » . كما يشير الى ذلك ابن رشد أيضا بقوله :

« وقد كان الأقدمون من واضعى السياسات يقتصرون على تمكين  
الاعتقادات فى النفوس بالأقاويل الشعرية ، حتى شعر المتأخرون بالطرق  
الخطابية (٣) فان الفارق الأساسى والجوهرى بين الشعر والخطابة ان الشعر  
تخييل والخطابة اقناع ، أى ان ما تقدمه الخطابة بالاقناع بقصد التصديق  
يقدمه الشعر بالطرق التخيلية بقصد التخييل لا التصديق ، وذلك  
ما يميز الشعر عن الخطابة ، بل الصنائع المنطقية التى يأتى الشعر فى  
سياقها عند الفلاسفة المسلمين ، لكن مثل هذه التفرقة تدعو الباحث الى  
التساؤل عن معنى التخييل ومفهومه عند فلاسفتنا ، وبالتالى عن تلك  
الطبيعة التخيلية للشعر والتى تميزه عن الصنائع المنطقية التى تهدف  
الى التصديق ومن بينها الخطابة ، وما هو الفرق بين التصديق والتخييل ؟  
والى أى حد يعيننا فهمنا للتخييل على تحديد مهام الشعر التى حددها له  
فلاسفتنا ؟ ومن هنا يلزم للباحث أن يجيب عن هذه التساؤلات قبل  
الشروع فى الحديث عن مهمة الشعر .

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٠ ، تلخيص الشعر ، ص ٨٢ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٧٩ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٨٢ .



## ٢ - مفهوم التخيل والطبيعة التخيلية للشعر

### مفهوم التخيل :

يشير مصطلح « تخيل » عند الفلاسفة المسلمين الى الأثر الذى يتركه العمل الشعري فى نفس المتلقى وما يترتب عليه من سلوك . ويمكن القول بعبارة أخرى ، انه يشير - باختصار - الى عملية التلقى فى العملية الشعرية ، وهى عملية سيكولوجية لها أساسها الميتافيزيقى والمعرفى والأخلاقى .

وتحدد طبيعة التخيل الشعري من خلال تعريف ابن سينا بأنه « انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتة » (١) ويتحدد ذلك الانفعال بدوره بأنه انفعال نفسانى غير فكرى ، بمعنى انه انفعال تبسط فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار » (٢) ويترتب على ذلك الانفعال - ان كان بسطا أو قبضا - أن يدفع المتلقى لاتخاذ سلوك ما ، اما أن ينزع نحو الشئ طلبا له ، أو ينفر عنه هربا منه دون ترو أو تفكير .

فالتخيل - اذن - استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعقلة ، بمعنى انها تتم فى غياب العقل بحيث لا يكون هناك أدنى تدخل منه ، الا أن هذه الاستجابة النفسائية غير المتروى فيها هى التى يترتب عليها الأفعال الانسانية والسلوك الانسانى بصفة عامة ، وذلك لأن أفعال الانسان كثيرا ما تتبع تخيلاته أكثر من علمه ، حتى لو علم أن الأمر الذى يخيل اليه ليس مطابقا للحقيقة التى يراها بل مضادا لعلمه أو ظنه ، من هنا يحدث الشعر تأثيره فى المتلقى باعتباره « أقاويل مخيلة » ، يقول الفارابى :

(١) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٥ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ .

« الانسان اذا نظر الى شئ يشبه بعضه ما يعاف فانه يخيل اليه من ساعته في ذلك الشئ انه مما يعاف ، فتقوم نفسه منه وتجنبه ، وان اتفق أنه ليس في الحقيقة كما خيل له ، كذلك يعرض للانسان عندما يسمع الأقاويل التي تحاكي فتخيل في الشئ أمرا ما ، وذلك ان الذي يراه ببصره فيخيل اليه أمرا ما في ذلك الشئ لو وصف له ذلك بعينه يقول ، فان ذلك القول كان يخيل له في ذلك الشئ الأمر بعينه الذي خيل فيه ما رآه ببصره ، وذلك مثل الأقاويل التي تخيل الحسن في الشئ أو القبح أو الجور أو الخسة أو الجلالة . فان الانسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته ، وكثيرا ما تتبع ظنه أو عمله ، وكثيرا ما يكون ظنه أو عمله مضادا لتخيله ، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو عمله » (١) .

ذلك هو التأثير الذي يحدثه الشعر في المتلقي ، وهو تأثير يعتمد على ما تستدعيه الصور التي يقدمها من خبرات سبق أن خبرها في الماضي . ومع أن الشعر « قياس » يتكون من مقدمات « لا يشترط فيها أن تكون صادقة - بمعنى أن الصورة التي يرسمها الشاعر ، ويخيل فيها حسنا أو قبحا أو جورا أو خسة - كما يقول الفارابي - لا تكون مطابقة للواقع ، فلا تكون انعكاسا مباشرا للشئ المخيل أو المحاكي - فهو يحدث تأثيرا يتوقف على أساسه سلوك المتلقي ازاء هذا الشئ المخيل بسطا أو قبضا ، اقبالا أو نفورا ، حتى لو بدا له الأمر مخالفا للواقع الذي يعلمه . ومثل هذا التأثير لا يحدثه العلم أو البرهان . فالمقدمات الشعرية كما يقول ابن سينا « تبسط الطبع نحو امر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة ، كمن يقول لا تأكل هذا العسل ، فانه مرة مقيئة ، والمرة المقيئة لا تؤكل ، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب ، فيتقزز عنه ، وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحسن به شئ في العين مع العلم بكذب القول » (٢) . فعندما نريد أن ننفر انسانا ما من شئ ليس كريبها في الواقع فاننا نصوره له على أنه شئ مقررز ، وتشبيه العسل بالمررة المقيئة - مثلا - وهى شئ كريبه تجعله يعقد مقارنة - تعتمد أساسا على المشابيه - بين العسل والمررة بحيث يسقط كل صفات المررة على العسل فيتحول الى شئ كريبه - وهو ليس كذلك في الواقع - فينفر عنه .

معنى هذا أن الشعر أو « القياس الشعري » يقوم على نوع من

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، ٩٤ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٤ ،

١٧٥ ، احصاء العلوم ، ص ٦٧ ، ٦٨ .

(٢) عيون الحكمة ، ص ١٣ ، ١٤ .

الكذب ، لأن مقدماته تكون غير مطابقة للواقع ، لأنها مخيلة أى تعتمد على المحاكيات ، وتهدف الى التأثير ، وهو موجه فى الوقت نفسه الى مخيلة المتلقى التى لا تلبث أن تستثار وتنفعل بلا روية أو تفكر ، ومن ثم يندفع المرء الى اتخاذ وقفة سلوكية ما تجاه الشيء المخيل .

ومن هنا أصبحت الأقاويل الشعرية هى « الأقاويل التى تستخدم فى مخاطبة انسان يستنهض لفعل شىء ما باستفزازة اليه واستدراجه نحوه » ، أو هى التى « تنهض بالسامع نحو فعل الشىء الذى خيل له فيه أمر ما ، من طلب له ، أو هرب عنه ، أو كراهة له ، أو غير ذلك من الأفعال إساءة أو احسان » . سواء صدق ما يخيل اليه من ذلك أم لا ، كان الأمر فى الحقيقة على ما خيل أو لم يكن « (١) » .

وغالبا ما يكون الانسان المستدرج لا روية له ترشده ، فينهض نحو الفعل الذى يلتمس منه بالتخييل ، فيقوم له التخيل مقام الروية ، واما أن يكون انسانا له روية فى الذى يلتمس منه ولا يؤمن اذا روى فيه أن يمتنع ، فيعاجل بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته ، حتى يبادر الى ذلك الفعل « (٢) » .

تتأتى قيمة التخيل - اذن - من أنه يستخدم فى انهاض المرء نحو الفعل فيستغل لخدمة أغراض عملية تتعلق بتوجيه السلوك الانسانى عامة ، فيستخدم (التخييل) « فيما يخطط ، ويرضى ، وفيما يفزع ويؤمن ، وفيما يلين النفس ، وفيما يشدها ، وفى سائر عوارض النفس » « (٣) » . والذى يساعد على قيامه بتلك الأغراض قدرته على استمالة الناس ، خاصة الذين لا روية لهم ترشدهم ، أو الذين لهم روية لكنهم آثروا التخيل ، ولهذا تتوقف انفعالاتهم وأفعالهم على التخيل كما يقول الفارابى :

« وكثير من الناس انما يحبون ويبغضون الشىء ويؤثرون ويجتنبون بالتخييل دون الروية ، اما لأنهم لا روية لهم بالطبع ، أو يكونون اطرحوها فى أمورهم » « (٤) » .

ويقول ابن سينا مؤكدا الفكرة نفسها :

- 
- (١) احصاء العلوم ، ص ٦٨ ، فصول المدنى ، ص ١٣٥ ، كتاب الشعر ، مجلة الشعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٤ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٥ .  
 (٢) احصاء العلوم ، ص ٦٨ .  
 (٣) فصول المدنى ، ص ١٣٥ .  
 (٤) المصدر السابق ، ص ١٣٥ .

« وأكثر الناس يقدمون ويحجمون على ما يفعلونه وعما يذرونه اقداما واحجاما صادرا عن هذا النحو من حركة النفس ( يقصد التخيل ) لا على سبيل الروية ولا الظن » (١) .

إذا كانت هذه هي طبيعة الاثارة النفسية التي يحدثها الشعر فى المتلقى الذى لا روية له ترشده ، أو الذى يفضل التخيل على الروية ، أحيانا ، وإذا كان « التخيل الشعرى » قد أصبح محاصرا بضوابط عقلية - كما سبق أن أشرنا من قبل (٢) - بحيث يصبح العمل الشعرى عملا هادفا وموجها لخدمة العقل أساسا والمعرفة الصادرة عنه ، وهى الفلسفة ، فإنه لا بأس من أن يقوم الشعر بتأثيره فى المتلقى على النحو الذى سبق ، وأن تتلقاه مخيلته مباشرة دون رقابة من العقل ، حتى يحدث الآثار الانفعالية التى يبادر المتلقى فور حدوثها الى السلوك أو الفعل المخطط له ان يسلكه .

ويترتب على هذا أن يصبح الذين يتلقون الشعر هم الذين تغلب قوتهم الخيالية على قوتهم الفكرية ، أو « الذين لا يصدقون بالأمور البرهانية إذا لم يصحبها التخيل (٣) أو هم باختصار العامة والجمهور (٤) الذين لا يستطيعون ادراك الحقائق أو المعقولات بالبرهان ، وانما بالتخيل ، عن طريق القياس الشعرى » .

ومن هنا يمكن أن نجد تفسيراً لاتفاق الفلاسفة حول مقولة أن الشعر صناعة منطقية موجهة الى الجمهور أو العامة ، ويمكننا أيضا أن نضع أيدينا على الأساس الفكرى أو النفسى ذى البعد المتيافيزيقى الذى يقوم عليه تقسيم الناس طبقا الى خواص وعوام : فترتيب قوى النفس - عند الفلاسفة المسلمين - على أساس مدركات كل قوة من هذه القوى ومدى اتسام هذه المدركات بالكلية والتجريد ( بحيث يصبح العقل أشرف هذه القوى على الاطلاق ، وتصبح المتخيلة - التى يصدر عنها الشعر - أدنى من العقل لقصورها عن ادراك الكليات المجردة مهما كانت قدرتها على التجريد - لقربها من الحس واعتمادها عليه واتصالها بالفرائز والانفعالات حتى لتصبح مجرد قوة حيوانية ما لم تخضع لهيمنة العقل ) هو الذى يجعل الخواص

(١) الاشارات والتنبهات ، ج ٣٦٢/٢ ، ٣٦٣ .

(٢) راجع ( التخيل الشعرى ) فى الفصل الاول .

(٣) ابن رشد : تفسير ما بعد الطبيعة ، ص ١٤٧ .

(٤) الفارابى : الحروف ، ص ١٤٨ ، ١٥٢ ، أيضا : تحصيل السعادة ، ص ٣١ ،

٣٣ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ابن سينا : البرهان ، ص ٧ ، ١٧ .

خواصا ، فهم وحدهم القادرون على استعمال عقولهم فى الوصول الى الحقائق الكلية المجردة بالبرهان ، وهو الذى يجعل العوام - أيضا - عواما ، لأنهم يستعينون بالمخيلة - عن طريق الشعر - فى ادراك هذه الحقائق ذاتها ، وبهذا يصبح الخواص أرفع مكانة من العوام ، ويكون من هؤلاء الخواص الحكام أو المدبرون خاصة الذين فى إمكانهم ايجاد الفضائل النظرية والعملية فى نفوس العامة ، وعلى هذا الأساس أيضا يتم اختيار الخاصى الحاكم المدبر الذى لا يكون غير الفيلسوف بالطبع ، والذى يحتل قمة السلم الطبقي لدى الفلاسفة ، فيصبح هذا الفيلسوف الحاكم بمثابة العقل بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى . ويأتى بعده من هو أقل فضيلة علما أو عملا ، ومن هنا - وبناء على هذا كله - نستطيع أن نقول ان الشعر لابد من أن يتبع الفلسفة ، ذلك ما أكدته الفلاسفة بالفعل ، فما يتوصل اليه الفلاسفة من حقائق أو معارف نظرية أو عملية بالقياس البرهانى يقوم الشعر بتخييله .

### التخييل بمعنى التشكيل الجمالى

وهنا يكتسب التخييل معنى آخر غير « التأثير » ، فتخييل حقيقة ما أو أمر ما يعنى إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا ، فيصبح معنى التخييل التشكيل والتأثير ، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعرى ، فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس ، والتأثير هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة .

وقد أشار أحد الباحثين وهو اسماعيل داهيات Ismail Dahiyat فى دراسة له عن كتاب فن الشعر لابن سينا ، أن التخييل عند ابن سينا يحمل معنيين ، الأول معنى خاص بصناعة الصورة والآخر الأثر النفسى المترتب على ذلك ، ومن هنا تشير كلمة تخييل الى ما هو محاكى ( بفتح الكاف ) وما هو انفعالى فى الوقت نفسه ، أى أنها بعبارة أخرى تشير الى الصورة من حيث علاقتها بالواقع ، كما تشير الى تأثيرها فى المتلقى (١) ، ومفهوم التخييل - عند ابن سينا - على هذا النحو الذى ذكره الباحث هو ذاته عند فلاسفتنا ، بل ان مفهوم التخييل بمعنى التشكيل قد يمتد ليشمل عملية التأليف الشعرى كلها ، بحيث لا يقتصر على التصوير أو علاقة الصورة بالواقع ، ومن هنا تصبح كلمة تخييل مرادفة « للمحاكاة »

Dahiyat, Ismail M., *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle*, Brill, Leiden, 1974, p. 33.

بالمعنى الواسع ، وعلى هذا نجد أن القول المخيل عند ابن سينا وابن رشد لا يكون مخيلا لاعتماده على التصوير - أو استخدام الصور - فحسب بل لاعتماده على الوزن واللحن أيضا (١) .

وهذا يعنى أن هناك عناصر أخرى غير الصورة تدخل فى التشكيل الجمالى للعمل الشعري ، فيرى ابن سينا أن الأمور التى تجعل القول مخيلا ، منها أمور تتعلق بالوزن ، ومنها أمور تتعلق باللفظ ، ومنها أمور تتعلق بالمعنى ، ومنها أمور تتردد بين اللفظ والمعنى ، وأن هذه الأمور كلها إما أن تكون بصنعة فلا تقتصر على غرابة المحاكاة ، بل تشمل كل الحيل التركيبية فى اللفظ مثل التسجيع ومشكلة الوزن ..... ، وإما أن تكون بغير صنعة فتعتمد على فصاحة الألفاظ فقط (٢) .

كما يستخدم الفلاسفة المسلمون مصطلح تخييل - بمعنى التشكيل - فى مواضع أخرى دالا على « التصوير » فيصبح متضمنا لكل ما هو محاكى ، بحيث تكون المحاكاة بمعناها الضيق - وهو التصوير أو التشبيه على نحو خاص - مرادفة للتخييل ، فيصبح التخييل تشبيها أو لونا من ألوان الاستعارة . ويبدو ذلك واضحا عند ابن رشد ، الذى يجعل التخييل باعتباره استخداما خاصة للغة وتصويرا أحد أركان الشعر (٣) ، ثم ينظر اليه فى موضع آخر على أنه لون من ألوان الصور البلاغية ، كما يتضح من قوله « وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة ..... (٤) ، كما يعتبره قسما من أقسام التشبيه » واجادة القصص الشعرى والبلوغ به الى غاية التمام انما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التى يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور اليه ..... وهذا يوجد كثيرا فى شعر الفحول والمفلقين من الشعراء . لكن انما يوجد هذا النحو من التخييل للعرب : اما فى أفعال غير عفيفة ، واما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط ..... (٥) ، فالتخييل هنا ليس الا نوع من أنواع التشبيه الذى يأتى فى سياق القص ، والذى يأتى فيه الشيء المصور محسوسا مرثيا . وقد يكون التخييل نوعا من أنواع الاستعارة التى تقوم على التشخيص : « وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٨ ، تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٢٥ ، فن الشعر ، ص ٢٣٠ .

(٤) تلخيص الشعر ، ص ٥٨ ، فن الشعر ، ص ٢٠١ .

(٥) تلخيص الشعر ، ص ١٢٤ ، فن الشعر ، ص ٢٢٩ ، ٢٣٠ .

لها أسماء فى صناعة المديح الا أقل ذلك ، مثل وضعهم الجود شخصا ، ثم يضعون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون فى مدحه ، وهذا النحو من التخيل ، وان كان ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبتة أفعال ذلك الشيء المخترع وافعالاته للأمور الموجودة ، فليس ينبغى أن يعتمد فى صناعة المديح • فان هذا النوع من التخيل ليس مما يوافق جميع الطباع » (١) •

ويستخدم الفارابى - أيضا - التخيل بمعنى التصوير ، أو التمثيل ، عندما يتحدث عن طرق المحاكاة ، فيرى أن « ما يلتمس بالقول المؤلف مما يحاكى الشيء هو تخيل ذلك الشيء اما تخيله فى نفسه واما تخيله فى شيء آخر » (٢) • كما يجعل ابن سينا التخيل - أحيانا - بمعنى التصوير أو المحاكيات (٣) • بل انه يتحدث بشكل مباشر عن التخيلات باعتبارها محاكيات للأشياء بمعنى التشبيه ، فهو يرى أن المقدمات الشعرية تكون مخيلة ، لأنه من شأنها أن توقع تخيلات مثل محاكاة الشجاع بالأسد والجمل بالقمر والجراد بالبحر » (٤) •

### الفرق بين التخيل والتصديق

لقد نظر الفلاسفة المسلمون الى التخيل الشعرى على مستوى التشكيل والتأثير مقارنا بالتصديق البرهانى ، والظن الجدلى ، والمغالطة السوفسطائية والاقناع الخطابى - وان كان اهتمامهم توجه بالدرجة الأولى الى معنى التخيل « كتأثير » لعنايتهم البالغة بغاية الشعر - ومن ثم يصبح التخيل - عند الفارابى - نظيرا للعلم فى البرهان والظن فى الجدول والاقناع فى الخطابة (٥) • كما يذهب ابن سينا الى ان الخيالات فى الشعر تفعل فعل التصديق (٦) ، بل ان ابن سينا يذهب الى أبعد من ذلك ، عندما يرى أن القياس الشعرى ، وان كان غير مصدق به ، فانه لابد من أن يجرى مجرى القياس المصدق به بسبب التأثير الذى يحدثه فى النفس من قبض أو بسط ، يقول ابن سينا :

- (١) تلخيص الشعر ، ص ٩٠ ، ٩١ ، فن الشعر ، ص ٢١٤ •
- (٢) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ . جوامع الشعر ، ص ١٧٤ •
- (٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٢ •
- (٤) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٦ ، ١٧ •
- (٥) كتاب الشعر مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٢ ، ٩٤ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٤ •
- (٦) احصاء العلوم ، ص ٦٧ •
- (٦) المدخل الى المنطق ، ص ١٩ •

« ان مبادئ القياسات كلها اما أن تكون أمورا مصدقا بها بوجه ، أو غير مصدق بها ، والتي لم يصدق بها ان لم تجر مجرى المصدق بها بسبب تأثير منها يكون في النفس — يقوم ذلك التأثير من جهة ما مقام ما يقع به التصديق — لم ينتفع بها في القياسات أصلا . والذي يفعل هذا الفعل هو المخيلات ، فانها تقبض النفس عن أمور ، وبسببها نحو أمور ، مثل ما يفعله الشيء المصدق به ، فيقوم مع التكذيب بها مقام ما قد صدق به ، كما قد يقول قائل للعسل انه مرة مقيئة فتتقزز عنه النفس مع التكذيب بما قيل ، كما يتقزز عنه مع التصديق به أو قريبا منه . وكما يقال ان هذا المطبوخ المسهل هو في حكم الشراب ، فيجب أن نتخيله شرابا حتى يسهل عليك شربه ، فيتخيل ذلك فيسهل عليه ، وذلك مع التكذيب به » (١) .

وهذا يعنى أن الشعر يسهم في تقديم المعرفة ، أو يقدم معرفة ما ، والا ما أدخله الفلاسفة ضمن فروع المنطق ، وما اعتبروه قياسا من أقيسته ، حتى وان جعلوه أدنى هذه الأقيسة . لكن على الرغم من أن هذه المعرفة التي يقدمها الشعر قد توازى في قيمتها المعرفة التي يقدمها البرهان والمعرفة الظنية التي يحققها الجدل والمعرفة الاقناعية في الخطابة ، فالشعر ظل في ضوء المفهوم السابق للتخييل مختلفا اختلافا كليا عن غيره من الصنائع المنطقية ، خاصة البرهان الذي يتعارض معه على نحو بين . ففي الوقت الذي يهدف فيه القياس البرهاني الى التصديق ، يهدف الشعر الى التأثير أو التخييل ، وهو ما ينفرد به عن الصنائع المنطقية الأخرى ، ولهذا تختلف وسائل الشعر في تحقيق هدفه وهو « التخييل » عن وسائل البرهان من أجل تحقيق التصديق .

وتفصيل ذلك أن مبدأ القياسات كلها هو اما أن تكون أمورا مصدقا بها أو غير مصدق بها . ومن هنا فالقياسات اما أن تفيد تصديقا أو تخيلا . وما يفيد تصديقا فيفيد إما تصديقا جازما أو غير جازم ، والمفيد للتصديق الجازم الحق هو البرهان ، والتصديق الجازم غير الحق هو السفسطة والتصديق الجازم الذي لا يعتبر فيه كونه حقا أو غير حق بل يعتبر فيه عموما الاعتراف به هو الجدل ، وللتصديق الغالب غير الجازم هو الخطابة وللتخييل دون التصديق هو الشعر (٢) ، ويترتب على هذا أن تتفاوت

(١) البرهان ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٢) الاشارات والتنبيهات ، شرح الطوسي ، حاشية رقم ( ١ ) ، ص ٤٦٠ ، ٤٦١ .

من الجزء الاول .



مراتب القياسات بداية بالبرهان ونهاية بالشعر حيث يذهب ابن سينا الى أن القياسات ، على مراتب ، « فمنها ما يوقع اليقين وهو البرهاني ، ومنها ما يوقع شبهه اليقين . وهو اما القياس الجدلي واما القياس الشعري ، فلا يوقع تصديقا ولكنه يوقع تخيلا محركا للنفس الى انبساط وانقباض بالمحاكاة لامور جميلة أو قبيحة » (١) .

ومن ثم فانه يبعد - أن يكون الغرض من الانشاد الشعري أو الشعر - على حد قول ابن سينا - ايقاع اعتقاد أو تصديق ما ، ذلك لأن الصناعة الشعرية لأجل التخيل لا لأجل التصديق ولا في طرف واحد (٣) . وعلى هذا الاساس فرق الفارابي بين جودة التخيل وجودة الاقناع ، يقسول الفارابي :

« جودة التخيل هي غير جودة الاقناع ، والفرق بينهما أن جودة الاقناع يقصد بها أن يفعل السامع الشيء بعد التصديق ، وجودة التخيل يقصد بها أن تنهض نفس السامع الى طلب الشيء المخيل والهرب عنه أو النزاع اليه والكرهه له ، وان لم يقع له به تصديق ، كما يعاف الانسان الشيء الذي اذا رآه يشبه ما سبيله أن يعاف على الحقيقة وان تيقن الذي يراه أنه ليس هو ذلك الشيء الذي يعاف » (٣) .

وبناء على هذا يصبح التخيل قريبا للكذب ، ويوصف الشعر بأنه برهان كاذب (٤) أو على أنه « أقاويل كاذبة بالكل » لأنها توقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول ، أو توقع فيه المحاكى للشيء » (٥) في الوقت الذي يكون فيه البرهان هو الأقاويل الصادقة بالكل (٦) . فالبرهان يعتمد على مقدمات صادقة ومطابقة للواقع اعتقاد شيء البتة ، لانه يعتمد على مقدمات لا يشترط أن تكون صادقة أو كاذبة ولا ذائعة ولا شنة بل أن تكون مخيلة (٧) ، ومعنى أن تكون « مخيلة أن تتسم بالمحاكاة ، أي أن تخيل شيئا على أنه شيء آخر ، يقول ابن سينا : « المخيلات هي

(١) البرهان ، ص ٤ .

(٢) البرهان ، ص ١٦ ، ١٧ ، الجدل ، ص ١٧ ، ١٨ ، الخطابة ، ص ٢٤ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٢ .

(٣) فصول لفدني ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ .

(٤) الفارابي : رسالة فيما ينبغي أن يقدم قبل تعلم الفلسفة ، ضمن رسائل فلسفية للشيخ أبي نصر الفارابي وللشيخ الرئيس أبي علي بن سينا ، بن ١٨٣٩ هـ ، ص ٧ .

(٥) مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(٦) المصدر السابق ، والصفحات نفسها .

(٧) الحكمة العروضية كتاب معاني الشعر ، ص ١٦ ، ١٧ .

مقدمات ليست تقال ليصدق بها ، بل لتخيل شيئا على أنه شيء آخر ، وعلى سبيل المحاكاة « (١) ، فالأقاويل الشعرية دون غيرها ، خاصة البرهانية ، لا يلتفت فيها الى صدقها أو كذبها ، بل الى كونها مخيلة ، بحيث تنفعل عنها النفس انفعالا نحو انقباض أو انبساط « لا لأنها صدقت بشيء منها ، بل من جهة حركة تخيلية تعرض لها عندها » (٢) .

ان ما يميز الشعر عن البرهان ، أن التصديق البرهاني لا يحرك النفس على نحو ما يفعل التخيل الشعري ، والدليل على ذلك أنه « ربما سمع المرء الثناء على جميل كان يعرفه جميلا ، أو الذم لقبح كان يعرفه قبيحا ، وكان التصديق لا يحرك منه شيئا ، فاذا سمع الشعر الموزون هاج تخيله ، فانبعث نزاعة أو نفورة الى موجب تخيله طاعة للتخيل لا للصدق » (٣) . فالشعر وان كان غير مصدق به فهو أشد تأثيرا في النفس من البرهان وهو مصدق به ، لأن الصدق في حد ذاته ليس كفيلا باحداث التأثير لدى الناس « فقد يصدق بقول ولا يفعل عنه » كما يقول ابن سينا « فان قيل مرة أخرى ، وعلى هيئة أخرى ، انفعلت النفس عنه طاعة للتخيل لا للتصديق فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا . وربما كان المتيقن كذبه مخيلا » (٤) . ولهذا فان أكثر عوام الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق (٥) ومن هنا فهم قد يستنكرون التصديقات ويهربون منها ، في حين انهم قد يستأنسون بالقول الصادق اذا حرف عن العادة ، ولحقه شيء من المحاكاة تفيدته تخيلا ، فاما أن يفيد التصديق والتخيل معا ، واما أن يفيد التخيل دون التصديق . يقول ابن سينا : « وكثير منهم اذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها . وللمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدق ، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طرأة له ، والصدق المجهول غير ملتفت اليه ، والقول الصادق اذا حرف عن العادة والحق به شيء تستأنس به النفس ، فربما أفاد التصديق والتخيل معا ، وربما شغل التخيل عن الالتفات الى التصديق والشعور به » (٦) ، ومعنى هذا ان التخيل الشعري ، والذي له تأثيره الخاص عند

(١) النجاة ، ص ٧ .

(٢) القياس ، ص ٥ .

(٣) القياس ، ص ٥ .

(٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ ، ١٦٢ .

(٥) فن الشعر ، ص ١٦٢ ، البرهان ، ص ١٧ .

(٦) فن الشعر ، ص ١٦٢ .

الجمهور ، يمكن أن يخدم أسباب الصدق نفسه ، لأنه يبحث على اللذة أو التعجب - كما يقول ابن سينا - ومن هنا تكون الأفعال الانسانية أكثر طواعية للتخييل من التصديق (١) .

يفوق التخييل الشعري - اذن - رغم كذبه التصديق البرهاني في التأثير والسبب في ذلك يرجع الى « ما تكون عليه المقدمات الشعرية من هيئة وتأليف يقتضيان تأثر النفس عنها لما فيها من المحاكاة أو غيرها (٢) » . وعلى الرغم من أن التصديق والتخييل يلتقيان في أن كلا منهما اذعان فان التخييل يكون اذعانا للتعجب والالتذاذ بنفس القول ، في حين أن « التصديق اذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه » . فالتخييل يفعله القول لما هو عليه ، والتصديق يفعله القول بما القول فيه عليه . أى يلتفت فيه الى جانب حال القول فيه « (٣) » . فالشكل في الشعر - المقدمات المخيلة - هو الذى يحدث التخييل - التأثير - وبعبارة أخرى ، ان الاثر النفسى للشعر يتأتى من اللذة الناجمة عن الشكل وليس المضمون ، لأن الشعر لا يروم بيان صحة اعتقاد رأى ما ، على عكس البرهان الذى يلتفت فيه الى مطابقة الحقيقة التى يقدمها للواقع ، ومن ثم يشترط صدقها ، ولهذا لابد من أن يعتقد فيما يلزم عن مقدماته . أما الشعر - وهو فى حقيقة الأمر قياس سلمت مقدماته - فلا يراد منه اعتقاد ما يلزم عن هذه المقدمات ، بل الذى يراد منه فقط أن يحدث انفعالا ما لدى المتلقى ، اما استحسانا للشيء الجميل ، واما تقززا من الشيء القبيح .

ومن هنا فان الشعر لا ينظر اليه من حيث هو شعر على أنه كذب وان كان لا يوقع التصديق . وهذا ما يضع الحد الفاصل بين القياس الشعرى والقياس البرهاني . يقول ابن سينا ، موضعا ذلك الفرق بين القياس الشعرى والقياس البرهاني ، وقد ضرب مثالين يبين من خلالهما كيف أن الشاعر يثير لدى المتلقى استحسانا أو تقززا دون ان يقصد ان يعتقد المتلقى شيئا ما ، ومن الملاحظ أن ابن سينا قد ضرب مثالا فظا ينبو عن الدوق ليبدل على انفعال الذى يثيره الشعر ، وان كان قد دل على الفكرة التى يريد أن يقولها . يقول :

Avicenna's commentary, p. 35.

(١)

(٢) الاشارات والتبہات ، ج ١ / ٤٦٢ ، ٤٦٣ ؛ انظر أيضا شرح الطوسى حاشية

ص ٤٦٣ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٢ .

« وأما القياس الشعري ، وإن كان لا يحاول إيقاع التصديق ، بل التخيل فإنه يرى أنه يوقع التصديق ، ولا يعترف فيه من حيث هو شعر أنه كذب ، وهو يستعمل مقدماته على أنها مسلمة ، مثلا إذا قال : فلان قمر لأنه حسن ، فإنه يقيس هكذا : فلان وسيم ، وكل وسيم قمر ، ففلان قمر . فهذا القول أيضا إذا سلم ما فيه ، لزم عنه قول . لكن الشاعر ليس يريد في باطنه أن يعتقد هذا اللازم ، وإن كان يظهر أنه يريد من حيث هو شاعر ، بل قصده أن يخيل بهذا اللازم استحسانا من النفس للممدوح ، كما إذا قال : إن الورد سرم بغل قائم في وسطه روث ، فكأنه يحاول أن يقول : فكل ما هو سرم بغل بهذه الصفة فهو نجس قدره فان قوله ، وإن كان قياسا ، أى إذا سلمت مقدماته لزم عنها المطلوب ، فإنه ليس يروم بيان صحة اعتقاد هذا الرأى بقوله ، بل يريد أن تنقزز النفس عن القول فيه تخيلا » (١)

وعلى الرغم من وجود هذا التعارض أو الاختلاف ، أو ما يبدو تعارضا واختلافا بين القياس الشعري والقياس البرهاني في المقدمات ( التشكيل ) والنتائج ( الغاية ) ، فإن هذا الاختلاف لا يشكل تناقضا ما بين الشعر والبرهان أو الشعر والفلسفة ، لأنه يفترض أن يكون الشعر ملتزما — في نهاية الأمر بما توصل اليه البرهان ، فتصبح مهمة الشعر هنا تقديم ما أثبت بالبرهان بالفعل . ولهذا تسخر إمكانات الشعر وما لديه من قدرة على التخيل في تخيل الحقائق البرهانية المراد توصيلها . ومن هنا قيل « إن كل مصدق به مخيل وليس ينعكس » (٢) أو « إن كل مصدق به محرك للخيال وليس ينعكس » (٣) ، وهذا يعنى أيضا من بعض الوجوه أن هناك موازنة دائمة بين الشعر والبرهان تربطه به ، ذلك أنه يقدم نفس الحقائق والمعارف البرهانية ولكن على نحو تخيل .

وبناء على هذا ينحصر الشعر في مجرد الشكل المؤثر ، وتصيب الاقاويل الشعرية دون غيرها من الأقاويل هي « التي تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء كما يقول الفارابي (٤) ، سواء كان ذلك باستخدام المحاكاة أو التغيرات أو الحيل اللفظية والتركيبية التي من شأنها أن تحدث

(١) القياس ، ص ٥٧ ، ٥٨ .

(٢) الهداية ، ص ١٢٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٢٧ .

(٤) احصاء العلوم ، ص ٦٩ .

التأثير ، كما سنتحدث عن ذلك فيما بعده ويمكن القول بعبارة أخرى .  
ان ما يمكن أن يستخلصه الباحث من كل ما سبق أن التخيل ليس - في  
نهاية الأمر - الا لونا من ألوان المعرفة النفسانية - ان صح التعبير - التي  
تعتمد على الكشف ، فالصورة التي يقدمها الشاعر بقصد اثارة الاستحسان  
أو التقرز ، على حسب ما تقتضيه الحقيقة البرهانية المراد توصيلها الى  
العامي ، تستدعي خبرات سابقة تكون لدى المتلقي ، تجعله يعقد نوعا من  
المقارنة بين الصورة وما يماثلها في الواقع ليصل الى أحد أمرين ، اما أن  
يقبل على الشيء واما أن ينشر عنه . ومن هنا تتأتى ضرورة التخيل وأهميته  
في بث رأى ما أو اعتقاد - مثبت بالفعل - الى من هو عامي ، ولهذا حرص  
الفلاسفة على أن يكون الشعر فرعا من فروع المنطق ، كما حرصوا على أن  
يكون التخيل الشعري موازيا للتصديق البرهاني ، لأنه يشكل أداة  
للمعرفة تعتمد على الاثارة النفسية للمتلقى التي يترتب عليها أن يقوم  
بالفعل الذي كان سيفعله لو علمه بالبرهان .

وللغرابي صورة دالة يحاول أن يقرب من خلالها فكرة التقابل بين  
البرهان والشعر ، في الوقت الذي يؤكد فيه أيضا الصلة بينهما ، فيجعل  
نسبة الشعر الى الصنائع المنطقية كنسبة لعبة الشطرنج الى قود الجيوش  
في الحرب ، وكنسبة صناعة عمل التماثيل الى سائر الصنائع العملية (١) .  
وهذه الصورة وان كانت تبرز الطبيعة التخيلية للشعر ، التي تفرقه عن  
المعاشية العملية للواقع ، فانها في نفس الوقت تؤكد الأساس المنطقي  
والمعرفي المشترك بين الخبرة الفنية والممارسة البرهانية ، الا أن الأولى  
تنتمي الى المستوى التخيلي والثانية تنتمي الى المستوى اليقيني .

---

(٢) كتاب في المنطق ، نسخة مصور من مخطوط جامعة براتيسلافا ، الورقة الثانية .

### ٣ - مهمة الشعر

#### ١ - المقدمة :

ولكن اذا كنا قد عرفنا الصلة التي تربط مبحث المنطق - الذى يعد الشعر أحد فروعه - بالبناء الفلسفى الشامل عند الفلاسفة المسلمين ، وأن ارتباط الشعر بالمنطق - وان كان أدنى المباحث المنطقية باعتباره نشاطا تخيليا - قد أناط به مهام نافعة ، تسهم فى بناء المجتمع الفاضل الذى يحلم به فلاسفتنا ، بناء على هذه العلاقة بين المنطق والفلسفة ، واذا كنا قد تعرفنا - أيضا - على الطبيعة التخيلية للشعر التى تميزه عن التصديق البرهاني والاقناع الخطابى ، والتى تؤهله للقيام بمهامه ، فان تساؤلنا عن ماهية هذا الدور الذى يقوم به الشعر يظل قائما . فيم ينفع الشعر ؟ وما هى المهام النافعة التى حددها له الفلاسفة ؟ وهل الشعر عندهم جاء مقتصرًا على تحقيق الفائدة فقط أو أنه يؤدي أغراضا أخرى غير أن مفيدا ؟ . . .

ماذا كان قد تبين أن التخيل الشعرى - عند الفلاسفة - بمعنى الاستجابة النفسية غير الواعية التى يترتب عليها سلوك المتلقى ازاء الشيء المخيل - اما أن يقتصر على التأثير الانفعالى ، فيصبح مجرد شعور باللذة أو العجب أو الدهشة ، واما أن يصحب ذلك الشعور سلوك ما ، فان مهمة الشعر تكون بناء على ذلك اما التأثير فقط ، بمعنى أن يهدف الشعر الى تحقيق اللذة أو الامتاع فحسب ، واما أن تتجاوز ذلك التأثير الانفعالى الى التأثير فى سلوك المتلقى وأفعاله . من هنا لا يختلف الفلاسفة المسلمون حول حقيقة أن الشعر نافع ولذيذ معا ، ولهذا تتحدد قيمته - عندهم - فى أنه مفيد وممتع ، ويبدو ذلك واضحا عند الفارابى الذى ينص صراحة على أن الشعر يستخدم فى أمور الجدد وأمور اللعب ، يقول الفارابى :

« والأقوال الشعرية منها ما يستعمل فى الأمور التى هى جسد ،

ومنها ما شأنها أن تستعمل فى أصناف اللعب • وأمور الجسد التى هى جميع الأشياء النافعة فى الوصول الى أكمل المقصودات الانسانية • وذلك هو السعادة القصوى (١) •

يبين نص الفارابى أن الشعر نافع وممتع ، فهو نافع من حيث أن له اسهامه الذى لا يمكن أن يغفل فى الارتقاء بالانسان ، عن طريق التأثير فى سلوكه ومن ثم توجيه أفعاله الى الوجهة التى تمكنه من تحقيق الغاية القصوى من وجوده ، وهى السعادة التى هى أكمل المقصودات الانسانية على حد تعبيره • وفى الوقت نفسه هناك غرض آخر مقابل لهذه الأمور الجادة التى يستخدم من أجلها الشعر وهو اللعب •

ونظرة الفارابى الى مهمة الشعر على هذا النحو ، من حيث أنه يحقق هذين النوعين من الاستجابة لدى المتلقى وهما الشعور باللذة والتأثير فى سلوك المتلقى بقصد توجيه أفعاله تنسحب على الفنون الأخرى التى تشارك الشعر فى كونها محاكاة ، مثل الموسيقى والنحت والتصوير • يقول الفارابى :

« والألحان بالجملة صنفان على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الآخر المركبة ، مثل المبصرات والتمائيل والتزاويق ، فإن منها ما أُلّف ليلحق الحواس منه **لذة فقط** ، من غير أن يوقع فى النفس شيئاً آخر ، ومنها ما أُلّف ليفيد مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات أو انفعالات ، ويكون بها محاكيات أمور آخر » (٢) •

وفصل الفارابى بين هاتين الوظيفتين اللعب أو اللذة ، والفائدة أو « الأمور التى هى جد » ، بحيث يصبح الشعر اما هادفا الى تحقيق اللذة أو تحقيق ما هو نافع ومفيد • ومن هنا نجده يدخل الشعر أو الأقاويل المحاكية ضمن ما يستعمله الانسان ليمتفرح به فقط ، بحيث لا ينال من وراء تحصيله شيئاً سوى الراحة واللذة فقط • وبعبارة أخرى يصبح الشعر وسيلة لتحقيق الراحة النفسية التى تقصد لذاتها لمجرد الالتذاذ بها ، يقول الفارابى :

« كذلك ههنا معارف آخر ( خارجة ) تحصل بالحس خارجة عن علم أسباب الأشياء المحسوسة ، قد يتشوقها الانسان ويقتصر منها على علمها

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٤

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٨٠

وإدراكها فقط ، وعلى اللذة التي تلحقه من إدراكها مثل الخرافات والأحاديث وأخبار الناس وأخبار الأمم التي إنما يستعملها الإنسان ويسمعا ليتفرح بها فقط ، فإنه ليس معنى التفرح سوى أن ينال الإنسان راحة ولذة فقط . وكذلك النظر إلى المحاكين وسماع الأقاويل التي يحاكى بها أيضا وسماع الأشعار ومرور الإنسان على ما يفهمه من الأشعار والخرافات التي يحدث بها ويقرأها ، هي أمور إنما يستعملها المتفرح بها والمستريح إليها للالتذات بما يفهمه منها فقط . وكل ما كان إدراكه لما يدركه أيقن كانت لذته أكمل . وكل ما كان المدرك أفضل وأكمل في نفسه كان الالتذات بإدراكه أكمل وأتم . فهذه أيضا معارف وإدراكات إنما يوقف منها على الإدراك فقط وعند الالتذات فقط بالإدراك (١) .

ولكن على الرغم من هذا ، فإن الفارابي يحدد بشكل قاطع أفضلية الصنف الثاني من الفن ( الذي يفيد مع اللذة شيئا آخر ) عن النصف الأول - الذي يفيد لذة الحواس فقط - لما يقدمه من منفعة مباشرة تتصل بتقويم الإنسان وتهذيبه حتى تصل به إلى درجة من الكمال تجعله فردا نافعا في المجتمع الفاضل (٢) ، وفوق هذا فإنه يحرص على ألا يكون الشعور باللذة أو المتعة في الشعر مقصودا لذاته ، وليس ذلك تقليلا من شأن هذا الجانب في الشعر بل تقديرا له ، لقد أدرك الفارابي أن هذا اللعب الذي يقدمه الشعر ضروري لموصلة المرء حياته ، بل أن المقصود من هذا اللون من الشعر تحقيق نوع من الراحة للإنسان يعينه على استرداد طاقاته التي يتوجه بها نحو أفعال الجهد ، وتجديدها ، يقول الفارابي :

« أن أصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة ، والراحة إنما يقصد بها استرداد ما ينبعث به لإنسان نحو أفعال الجهد ... فأصناف اللعب إنما يقصد بها أمور الجهد ، فليس يطلب إذا لذاته ، وإنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى ، فهذه الجهة يمكن أن نجعل لأصناف اللعب مدخلا في الإنسانية » (٣) .

يقر الفارابي إذن الجانب الممتع في الشعر وكونه - في الوقت نفسه - جادا نافعا . لكنه يجعل هذه الغاية ( اللعب ) غاية موجهة ، بمعنى أنها تستخدم من أجل الأمور الجادة والنافعة ، ولم يكن الفارابي

(١) فلسفة أرسطو: طاليس ، ص ٦١ .

(٢) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٠ .

(٣) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٤ . ١١٨٥ .



أول من أدرك ضرورة اللعب أو اللهو أو اللذة في حياة المرء ، كى يستطيع مواصلة حياته بأعبائها ومشقاتها من أجل السعى نحو تحقيق السعادة ، اذ سبقه الى ذلك أبو زكريا الرازى الذى يرى أنه ينبغي أن يريح العقل جسده من ( الهم والفكر ) بأن « ينيله من اللهو والسرور واللذة بقدر ما يصلحه ويحفظ عليه صحته لئلا يخور وينهد وينهك » (١) . وفى الوقت نفسه يؤكد الرازى أن هذا اللهو وذاك السرور لابد من أن يكونا من أجل تجايد طاقات الانسان ليواصل فكرة وهمه اللذين يصلان بالانسان العقل الى غاياته الانسانية ، يقول الرازى :

« فانه ينبغي أن يكون نيلنا واصابتنا من اللهو والسرور لا أنها لها لنفسها ، بل لكى نتجدد ونقوى به على العدو فى فكرنا وهما اللذين بهما نبلغ مطالبنا (٢) » .

غير أن الفارابى يمضى قدما فى تأكيد فكرة أن الفن الجاد هو الأعلى قيمة والأسمى مكانة ، لأنه أكثر غناء وفائدة من غيره ، ويتضح ذلك من حديثه عن الألحان والموسيقى :

« ولما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها ، على ما تبين فى الصناعة المدنية ، صارت الألحان الكاملة نافعة فى افادة الهيئات والأخلاق ونافعة فى أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم ، وليس انما هى نافعة فى هذه وحدها ، لكن وفى البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية مثل الحكمة والعلوم » (٣) .

ويقوم الشعر — عند ابن سينا — بأداء هاتين الوظيفتين ( وهما اللذة والفائدة ) أيضا ، الا أن ابن سينا لم يتحدث عنهما على ذلك النحو التنظيرى المفصل الذى وجدناه عند الفارابى ، فضلا عن الاختلاف البين بينهما فى استخدام المصطلح .

يفصل ابن سينا فصلا تاما بين هاتين الغايتين ، ويتضح ذلك أولا عندما يتحدث عن غاية الشعر عامة ، حيث يذكر أن الشعر قد يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية (٤) . وثانيا عندما يتحدث

(١) الرازى ( أبو بكر بن محمد زكريا ) : رسائل فلسفية ، دار الآفاق الجديدة بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٦٢ .

(٢) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(٣) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨١ .

(٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٢ .

عن غاية الشعر عند العرب ، حيث يرى أن « العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال ، والثاني للعجب فقط ، فكانت تشببه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه » (١) . ويفيد « التعجيب » أو « العجيب » معنى الدهشة واللذة المترتبة على الاثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي ، وقد يفيد هذا معنى اللعب أو اللذة - عند الفارابي - التي ليس وراءها منفعة ما ، أما الأغراض المدنية التي يستخدم فيها الشعر عند ابن سينا ، فهي تشير الى الغاية التربوية والأخلاقية والاجتماعية للشعر ، أى ( أمور الجد ) عند الفارابي .

غير أن ما يلفت النظر أن التعجيب الذي يتحدث عنه ابن سينا كفاية للشعر قد يبدو تعجبا مقصودا لذاته ، بمعنى أنه يفتقد البعد الأخلاقي الذي نراه للعب عند الفارابي ، وقد لا يشعرا نصا ابن سينا السابقان بأفضلية الشعر الجاد أو النافع على الشعر الذي يهدف الى تحقيق اللذة فقط ، لكن هذا غير صحيح ، ذلك لأن ابن سينا - وكما سنرى فيما بعد - ركز بشكل أساسى على المهمة الأخلاقية للشعر التي تتضاءل ازاءها اللذة أو التعجب ، ويتضح ذلك من تقديره الشديد للشعر الهادف ، خاصة عندما يعقد المقارنة بين الشعر اليونانى - الذى يراه نموذجا لما ينبغي أن يكون عليه الشعر - وبين الشعر العربى الذى لا يحوز رضاه لافتقاده الأخلاقية .

لكن تصور الفلاسفة - عموما - عن اللذة فى الشعر يأتى مصاحبا لحدبشهم عن المحاكاة ، فاللذة تكاد تكون سمة لصيقة بالمحاكاة ، حتى لو كانت المحاكاة موجهة الى أمور الجد ، فالمحاكاة فى حد ذاتها ملذة ، غير أن هذه اللذة تقيم على أساس ما تقدمه من نفع أو ما تقتزن به من فائدة ، وهى فى الوقت نفسه تجعل الشعر أكثر تأثيرا فى الناس من البرهان أو الصدق ، ومن هنا يصبح الشعر أداة تعليمية ، لأنه أكثر قبولا لديهم من البرهان ، ومن ثم يمكن أن يفهم قول ابن سينا : « وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق » (٢) . بل ان هذه اللذة تمثل أحد الأسباب فى وجود الشعر نفسه ، فحب الناس للمحاكاة منذ الصغر يرتد الى الأثر الذى تخلقه فى نفوسهم ، وهو اللذة والفائدة معا ، والمحاكاة - بصفة عامة -

(١) المصدر السابق ، ص ١٧٠ .

(٢) فن الشعر كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٢ .

كما يرى ابن سينا تقوم مقام التعليم كما هو الحال في الإشارة التي تحاكي بها المعاني ، فاذا اقترنت العبارة بالإشارة أو المحاكاة - المحاكاة بالقول - بالإشارة فإنها توقع المعنى في النفس ايقاعا جليا وأكثر تأثيرا لالتذاذ النفس بالمحاكاة (١) .

وتقترن اللذة في الشعر - عند ابن رشد - بالفائدة ، خاصة التعليم ، فيذهب إلى أن وجود التشبيه والمحاكاة للإنسان أمر فطري يختص به الإنسان من بين سائر الحيوانات ، والعلة في ذلك - كما يرى ابن رشد - أن « الإنسان هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها » (٢) . ويضيف إلى ذلك أن سرور الإنسان بالمحاكاة والتذاذ بها أمر يرتد إلى الفطرة الإنسانية التي تؤثر التشبيه والمحاكاة وتلتذ بها دون غيرها من الصور المحسوسة في الواقع ، وبسبب فرح الإنسان بالمحاكاة والتذاذ بها تصبح أداة معينة على الفهم ، يقول ابن رشد :

« والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح : هو أننا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بأحاسيسها ، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء ، مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين ، ولهذه العلة استعمل في التعليم عند الأفهام والتخاطب والإشارات ، فإنها أداة معينة على فهم الأمر الذي تقصد تفهيمه ، لمكان ما فيها من الالتذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبل ما فيها من التخيل ، فكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولا له (٣) .

فاللذة التي يحققها الشعر تنبأت من اعتماد الشعر على المحاكاة ، كذلك فإن اللذة الناجمة عن الشعر هي ذاتها التي تحققها سائر الفنون التي تعتمد على المحاكاة كالتصوير أو الرسم ، والسر في هذا ( وجود اللذة ) أن المحاكاة ليست تقليدا حرفيا للواقع ، وإنما تتوسل بوسائط حسية مثيرة كالألوان والتزاويق في الرسم ، والصور والموسيقى في الشعر ، تلك التي ينفعل بها المتلقى ، ومن ثم فهي تستميله ثم تعينه على فهم ما يراد إفهامه له .

والدليل على ذلك - كما يقول ابن سينا - أنك لا تفرح بإنسان ،

(١) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٩ ، فن الشعر ، ص ٢٠٦ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٦٩ ، ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٦ .

ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد ، وإن بلغ الغاية في تصنيعه وتزيينه ما تفرح بصورة منقوشة محاكية • ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصص (١) •

فابن سينا يقدر الجانب الممتع في الفن عموما - وليس الشعر فقط - ، بل إن اللذة أو المتعة أو الفرحة التي تحققها المحاكاة في الفن - في تصويره - هي التي تسوغ للمتلقي الاقبال على هذا الفن وتفضيله على الواقع رغم بعده واختلافه عن هذا الواقع • ويتنبع ابن رشد خطى ابن سينا في تقدير جانب المتعة في الفن محددا السبب في تفصيل الناس الشيء المحاكى عن صورته الحقيقية في الواقع ، مشيرا بذلك الى الوسائط الحسية المثيرة التي يستخدمها الفن فتجذب الناس وتدعوهم الى الالتذاذ به • يقول ابن رشد :

« الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى ، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي ، ولذلك لا يلتذ انسان بالنظر الى صور الأشياء الموجودة أنفسها ، ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان • ولذلك استعمل الناس في صناعة الزواقة والتصوير » (٢) •

ومما يؤكد التذاذ الناس بالمحاكاة أن الناس قد تستنبح شيئا موجودا في الواقع ، وتسرف في الوقت نفسه بتأمل صورته ، ويشير الى هذا نص ابن سينا :

« والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقدر منها ، ولو شاهدوها أنفسهم لتنكبوا عنها ، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت • ولهذا السبب ما صار التعليم لذيدا ، لا الى الفلاسفة فقط ، بل الى الجمهور ، لما في التعليم من المحاكاة ، لان التعليم تصوير ما للأمر في رقعة النفس • ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التي هي أمثالها ، فإن لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم ، بل إنما يلتذون قريبا ما يلتذون من نفس النقش في كيفيته ووضعه وما يجري مجراه » (٣) • وهذا يعنى أن المحاكاة تعدل

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٧٩ •

(٢) تلخيص الشعر ص ٨١ ، فن الشعر ، ص ٢١٠ •

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٧١ ، ١٧٢ ، قارن بالخطابة ( لابن سينا )

ص ١٠٢ ، ١٠٤ •

من صورة الواقع ، وتخلف احساسا باللذة حتى لو كان الشيء المحاكائي مستتبشعا في الواقع ، وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المحاكاة لذيدة في حد ذاتها ، حتى لو كان موضوعها قبيحا ، وذلك لتقديمها الصورة الماثلة في الواقع بشكل حيوى وحسى ملموس ، ولهذا استعملت المحاكاة في التعليم ، وصار بسببها التعلم لذيدا بالنسبة للجمهور ( متلقى الشعر ) • وعلى الرغم من تقدير الفلاسفة المسلمين لجانب المتعة في الفن - عموما - فانهم حرصوا على أن يكون هناك توازن ما بين المتعة ( أو اللذة ) والفائدة في العمل الفني • ومن البديهي بالنسبة لتصويرهم عن الشعر - باعتباره وسيلة تخيلية لنقل المعارف والحقائق - التي توصل اليها البرهان - الى الجمهور والعامة - أن يجمع الشعر بين هاتين الغايتين اللذة باعتباره تخيلا - التركيز هنا يكون على الشكل المؤثر - والفائدة وهي تتضمن المحتوى القيمي والأخلاقي الذي يفرضه العقل أو الحاكم الفيلسوف •

فالفارابي يحرص على أن يوازن بين جانبي اللذة والفائدة كغايتين للشعر ، يبدو ذلك في تعريفه لطاراغوديا ( المأساة ) مع ادراكه بأن هذا النوع الأدبي خاص باليونانيين وحدهم • يقول الفارابي :

« أما طاراغوديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم ، يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه ، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها ، يمدح بها مدبرو المدن » (١) •

كما يقيم ابن سينا هذا التوازن في تعريفه ( لطاراغوديا ) أيضا التي يرى أنها تهدف الى المتعة وتحقق الغاية الأخلاقية في وقت واحد ، فيقول ان هذا النوع من الشعر « له وزن طريف لذيد يتضمن ذكر الخير والأخبار والمناقب الانسانية » (٢) ، كما يشير الى ذلك مرة أخرى ، حيث يرى أن ( طاراغوديا ) هو النوع الأدبي الذي تذكر فيه الفضائل الرفيعة كلها بكلام موزون لذيد (٣) •

وبالإضافة الى ما سبق ، يحرص ابن سينا حرصا شديدا على تأكيد أن الشعر أو المحاكاة لا ينبغي أن تكون مقصودة لذاتها وأنه ينبغي أن تكون

(١) مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٣ •

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٦ •

(٣) المصدر السابق ، ص ١٧٦ •

موجهة اما الى مدح واما الى ذم . وينظر الى المحاكاة الصرفة - التي لا يراد منها مدح ولا ذم - على أنها « قوم هذر » (١) . ولا يختلف ابن رشد عن ابن سينا ، بل يبدو أكثر تشددا ، فاللذة عنده ليست أى لذة اتفقت ، وانما هى لذة ذات محتوى أخلاقي ، لأنها لابد من أن تقترب بتخييل الفضائل فتلك هى التى تناسب صناعة المديح ( أو الطراغوديا ) . ومن ثم يستنكر ابن رشد أن يدخل الشعراء أشياء فى مدائحهم لمجرد الالتذاذ بها أو التعجب فقط دون أن تكون هذه المدائح مثيرة لانفعالى الخوف والحزن . يقول ابن رشد :

« ومن الشعراء من يدخل فى المدائح أشياء يقصد بها التعجب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة . . . وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه . وذلك أنه ليس يقصد من صناعة الشعر أى لذة اتفقت ، لكن انما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل ، وهى اللذة المناسبة لصناعة المديح » (٢) .

ولا نجد من بين هؤلاء الفلاسفة - غير الفارابى - الذى يلمس بشكل مباشر خطورة اختلال التوازن بين جانبى اللذة والفائدة من الشعر ، بحيث يطفى جانب الامتاع أو اللذة على الجانب الجاد والنافع والمفيد فى الشعر ، فيظن أن المقصود من الشعر هو اللهو أو اللعب أو الامتاع فقط . فمثل هذا الأمر يحدث - فى زعم الفارابى - عندما يسود فكر الممدن الظالمة أو الجاهلية ، الذى يضل السبيل الى السعادة الحققة أو يجهلها ، فيخفق فى تحقيقها للناس ، ومن ثم يصور هذا الفكر الفاسد - للناس - الأشياء المتعبة على أنها الشقاوة ، والراحة وأصناف اللعب على أنها هى السعادات ، لأن أفعالها تشبه السعادة الحققة ، فيتحولون الى طلب أفعالها ، كما يعجز مثل هذا الفكر عن ادراك الدور الحقيقى للفن عامة ، وللشعر بشكل خاص . فيظن أن الراحة التى يقدمها جانب اللعب فى لشعر هى المقصود الأول من هذا الفن ، ومن هنا يميل هذا الفكر بالناس الى طلب الأقاويل التى من شأنها أن تستعمل فى اللعب فقط ، أو ما يحقق الراحة التى يظن بها أنها هى السعادة الحققة - وذلك ما حدث فى عصر الفارابى على حده قوله : - ويترتب على هذا أن يتجه الجمهور نحو أفعال هذا الجانب ، وينصرفوا عن الأمور التى يمكن أن ينالوا بها السعادة الحققة . ومن ثم

(١) المصدر السابق ، ص ١٨٨ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، فن الشعر ، ص ٢٢٠ .

ينحرف الفن - بما فى ذلك الشعر - ويأتى بما تنهى عنه الشرائع . ولهذا أصبح التخيل مرذولا عند أهل الخير فى عصره بشكل يكلفه عناء كبيرا فى توضيح أهمية الفن وجدواه للفضلاء وأهل الخير من أبناء عصره (١) .

ولكن - وعلى أية حال - فانه يمكن القول - أخيرا - ان الفلاسفة المسلمين حرصوا على ان تتحد القيمة الجمالية مع القيمة الأخلاقية فى العمل الشعرى ، لأن كلا منهما يسهم بشكل فعال فى سعى الانسان نحو تحقيق وجوده الأفضل ، ويسعى البشر عموما - نحو تحقيق السعادة .

## ٣ - الفائدة :

### ( أ ) الغاية التعليمية :

وتتأتى فائدة الشعر عند فلاسفتنا من أنه يحقق غايتين أساسيتين ، الأولى غاية تعليمية صرفة ، والأخرى غاية تربوية أخلاقية ، وكل منهما - يرتبط بتحقيق الكمال الانسانى فى المدينة الفاضلة ، ويعتمد - أساسا - على الطبيعة التخيلية للشعر ، ذلك أنه اذا كان قد تبين أن التعليم والتأديب هما وسيلتا المعلم أو المرشد أو الفيلسوف لا يجاد الأمور الجزئية فى المدن ، فان الشعر يقوم عن طريق التخيل والمحاكاة بدوره فى تعليم أهل المدن من ناحية وتأديبهم من ناحية أخرى .

وترتبط المهمة التعليمية التى يقوم بها الشعر بتقريب المعارف النظرية أو الأشياء المشتركة التى ينبغى أن يعلمها أهل المدينة الفاضلة ، والتى لابد من معرفتها - بداية - تمهيدا لتحقيق الكمال المنشود .

ويسند كل من الفارابى وابن رشد تلك المهمة للشعر على نحو مباشر ، وهذا ما توضحه نصوص لهما تميزا بها عن ابن سينا وغيره من الفلاسفة . اذ يفرق الفارابى بين طريقتين للتعليم هما التصور ( طريق الخاصة ) والتخيل ( طريق العامة ) ؛ فالأشياء النظرية اما أن ترسم فى نفس الانسان كما هى موجودة ، وهذا هو التصور واما أن ترسم خيالاتها ومثالاتها وذلك هو التخيل . يقول الفارابى :

« ومبادئ الموجودات ومراتبها والسعادة ورئاسة المسكن الفاضلة »

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٦ ، ١١٨٧ .

أما أن يتصورها الانسان ويعقلها وإما أن يتخيلها . وتصورها هو أن ترتسم في نفس الانسان ذواتها كما هي موجودة في الحقيقة . وتخيلها هو أن ترتسم في نفس الانسان خيالاتها ومثالاتها وأمور تحاكيا (١) .

والذين يتوجهون الى السعادة « مقصورة » ويتقبلون المبادئ وهي « متصورة » كما يقول الفارابي - هم الحكماء . وبعبارة أخرى ، ان التصور هو ما يختص به الفلاسفة أو الحكماء أو من يليهم اتباعا لهم وتصديق وثقة بهم . أما الباقون وهم عامة الناس الذين لا قدرة لهم سواء بالفطرة أو بالعادة على تفهم تلك المبادئ أو تصورها فأولئك ينبغي أن تخيل لهم مبادئ الموجودات ومراتبها والعقل الفعال والرئاسة الأولى كيف تكون بأشياء تحاكيا (٢) .

من هنا يلح الفارابي على أن الأشياء النظرية ينبغي أن تفهم العامة مثالاتها ، وذلك عن طريق الشعر ، أو أن تمكن في نفوسهم بالاقناعات وذلك بواسطة الخطابة ، لأن هؤلاء غير قادرين على تفهم تلك الامور بالطرق البرهانية (٣) .

اذ أن طرق البراهين اليقينية التي تحصل بها الموجودات أنفسها معقولة ولا تستعمل الا في تعليم من سبيله أن يكون خاصيا (٤) .

ويتفق ابن رشد مع الفارابي في هذا التصور ، حيث يرى ابن رشد أن العلوم النظرية تغرس في نفوس أهل المدن عن طريق الأقاويل الخطابية والشعرية . في حين أن الطريقة التي يتعلم بها الخواص العلوم النظرية هي الطرق الحقيقية . ويعلل ذلك بأن افلاطون استخدم الطرق الخطابية والشعرية في تدريس الحكمة للجمهور ، لأن الجمهور في هذه الحالة يكونون أمام أحد أمرين ، اما انهم يستطيعون معرفة الحقائق النظرية عن طريق الأقاويل البرهانية ، واما انهم لا يستطيعون على الاطلاق . ولما كان الأمر الأول يستحيل بالنسبة للجمهور ، فان الشعر يصبح هو الطريقة المناسبة التي تعين المرء على تحقيقه ما يمكنه من الكمال الانساني (٥) .

(١) السياسة المدنية ، ص ٨٥ ، ٨٦ ، راجع ايضا آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ١٢٢ .

(٢) السياسة المدنية ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٣) تحليل السعادة ، ص ٣٠ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٦ .

Averroes on Plato's Republic, p. 10.

(٥)



والإضافة التي يحققها ابن رشد ويتمين بها عن الفارابى أنه يرى ان الأقاويل الشعرية ليست هى السبيل الى تعليم الجمهور فقط ، وإنما تستخدم أيضا فى تعليم الصبية بل هى أكثر ملاءمة لتعليم الصغار على حسد تعبيره - ، حتى اذا كبروا استعملت معهم الاقاويل البرهانية ، ذلك اذا كانوا سيصبحون حكماء ، اما الذين لا يرقون الى هذا المستوى من التعليم لسببها فى طبيعتهم ، فانهم يظلون اذنى من ذلك ، فتستخدم معهم الاقاويل الجدلية أو الطريقتان الشائعتان فى تعليم الجمهور ، وهما الطرق الخطائية والشعرية (١) .

يصبح الشعر - اذن - وسيلة لتعليم الجمهور والعاملة وتقريب المعارف النظرية والحقائق الفكرية التى يعجزون عن التوصل اليها بالبرهان ، بل انه - أى الشعر - ينجح فى تمكين هذه الاشياء النظرية من نفوسهم ، ولهذا يرى الفارابى ان « التخيل والمحاكاة بالمشالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعاملة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل فى نفوسهم رسومها بمشالاتها » (٢) .

والسبب فى اسناد تلك المهمة للشعر على وجه خاص أنه يقوم بشكل أساسى على التخيل والمحاكاة ، والتخيل والمحاكاة فى هذا السياق - لا يخرجان عن حدود التصوير والاستخدام الحسى للفئة عموما ، وهو ما يعتمد عليه الشعر بشكل أساسى ، فالتصوير يساعد على تقديم الافكار المجردة والاشياء بشكل حسى ملموس بحيث يمكن للامى أن يتعرف على تلك الافكار ويفهمها ويتعلمها . وبالإضافة الى هذا ، فان المحاكاة بالمشالات ، التى يقصد بها التشبيه ، تقوم على علاقة المقارنة بين شيئين ، تجمع بينهما المشابهة أو المماثلة ، مما يساعد على تقريب الشئ أو الأمر المطلوب توصيله للجمهور الى أفهامهم ، بل وشرحه وتوضيحه . وبهذا تصبح الأشياء النظرية التى يصعب على الجمهور فهمها سهلة ، فالشعر يتيح هذه السهولة بوسائله التصويرية المختلفة ، ولهذا يرى الفارابى ان تعليم جمهور الامم وأهل المدن انما يسهل فن طريق التخيل أى تخيل الأمور التى ثبتت ببراهين يقينية (٣) ، ذلك أنه - وكما يرى ابن رشد - بدلا من أن يتعرف على جوهر الشئ - وهو أمر صعب بالنسبة للعامل - فانه يتعرف على

Averroes on Plato's Republic, p. 18, 19

(١)

(٢) فلسفة ارسطوطاليس ، ص ٨٥ .

(٣) تحصيل السعادة ، ص ٣٦ .

شبيهه أو نظيره أو مماثله مما يقرب اليه ذلك الشيء المحاكى ، شريطة أن يكون هذا الجوهر قد عرف وتفهم من قبل . ومن هنا يطلق ابن رشد على الشعر « التعليم الشعري » (١) تثبيتا للدور التعليمي الذي يقوم به الشعر في تقريب الاشياء التي يعسر فهمها واستنادا الى المحاكاة التي يتقوم بها الشعر .

وتتفاوت مراتب الامور التي تحاكي بها الاشياء النظرية - مبادئ الموجودات والسعادة ومراتبها - عند كل من الفارابي وابن رشد - من حيث القرب أو البعد عن الحقيقة أو الأصل ، والصدق والكذب ، والجودة في المحاكاة . يقول الفارابي :

« والأمر التي تحاكي بها هذه تتفاضل ، فيكون بعضها أحكم وأتم تخيلا ، وبعضها أنقص تخيلا ، وبعضها أقرب الى الحقيقة ، وبعضها أبعد عنها ، وبعضها مواضع العناد فيه قليلة أو خفية ، أو تكون مما يعسر عنادها ، وبعضها مواضع العناد فيه كثيرة أو ظاهرة ، أو تكون مما يسهل عنادها وتزييفها » (٢) .

وحين يفاضل الفارابي بين هذه المراتب فانه يحكم في اختياره معيارا فنيا ، حيث يجعل الاسبقية لما كان أتم محاكاة ، ويليه ما كان أقرب الى الحقيقة . يقول الفارابي :

« ... وان كانت تتفاضل أختير أتمها محاكاة ، والتي مواضع العناد فيها اما غير موجودة أصلا ، واما يسيرة أو خفية ، ثم ما كان منها أقرب الى الحقيقة ، وي طرح ما كان غير هذه من المحاكاة » (٣) .

أما ابن رشد ، فهو يحكم معيارا أخلاقيا ، حيث يفضل المحاكاة القريبة من الأصل ، بينما يستبعد بل يرفض المحاكاة البعيدة (الكاذبة) ويرتبط ذلك الاختبار عنده بتربية النشء ، فهو - وقد جعل الشعر وسيلة أساسية لتعليم النشء وتربيتهم - يحس ما للشعر من تأثير في تكوين عقولهم . وهو اذ يهتم بصحة نشأتهم العقلية اهتمامه بصحتهم البدنية يحذر من استخدام المحاكاة البعيدة عن الأصل أو الزائفة

(١) كتاب النفس ، ص ٥٠ ، ٥١ .

(٢) السياسة المدنية ، ص ٨٦ ، أيضا :

Averroes on Plato's Republic, p. 19.

(٣) السياسة المدنية ، ص ٨٧ .

Averroes on Plato's Republic, p. 18, 19.

(٤)

أو التمثيل بالحكايات الكاذبة مثل القول الشائع عند المتكلمين - في أيامه - من أن الله فاعل الخير والشر ، وإن كان هو في حقيقة الأمر خيرا محضاً ، ذلك أن مثل هذا القول يفسد عقول الصغار - الذين ليس لديهم القدرة على التمييز بين ما هو صادق وما هو كاذب لما ينطوى عليه من انتقاص لكمال الله وخيريته . وابن رشد اذ يحس خطورة تأثير الشعر على هؤلاء الصغار - على هذا النحو - لا يجد غضاضة - في ذات الوقت - في تخيل الأمور والأفعال الالهية ومحاكاتها بأشباهها من الأفعال الإرادية وأفعال القوى الطبيعية ، كذلك محاكاة العقولات بأشباهها من المحسوسات ومحاكاة السعادة القصوة التي هي غاية الأفعال الانسانية بأشباهها من الطبيعيات التي يعتقد أنها الغاية (١) .

### ( ب ) الغاية التربوية والأخلاقية :

وكما يفيد الشعر في تعليم الجمهور والنشء المعارف النظرية ، يسهم أيضاً في تأديبهم وتهذيبهم ليرتقى بهم الى الحال الأفضل ، وذلك بغرس الفضائل والصناعات العملية فيهم حتى يؤدوا أفعالها التي تقودهم الى ان يصبحوا أفراداً نافعين في المجتمع الفاضل . فالشعر يساعد على السلوك الانساني والأخلاقي . والسبب في ذلك هو تلك الطبيعة التخيلية التي يتميز بها الشعر ، فالشعر وحده هو الذي يفلح في تحقيق اثاره انفعالية ما للعوام تدفعهم وتحثهم بدورها على ايثار الفعل الجميل وتجنب الفعل القبيح .

ولقد اتفق كل من الفارابي وابن رشد على أن هنالك طريقتين سلكهما الحاكم أو الفيلسوف لتحصيل الفضائل في نفوس العامة ، أما الاقناع وذلك بالاقاويل الخطابية أو الشعرية ، وأما الاكراه . . يقول الفارابي :

« وأما الفضائل العملية والصناعات العملية فبأن يعودوا ( أي العامة والجمهور ) أفعالها وذلك بطريقتين ، أحدهما بالاقاويل الانعائية والاقاويل الانفعالية وسائر لاقاويل التي تمكن في النفس هذه الأفعال والملكات تمكيناً تاماً ، حتى يصير نهوض غرائهم نحو أفعالها طوعاً ، استعمالها . والطريق الآخر هو طريق الاكراه » (٢) .

Ibid, p. 19, 20.

(١)

(٢) تحصيل السعادة ، ص ٣١ ، ٣٢ ، ٣٩ ، ٤٠ .

أما ابن رشد فهو ينص صراحة على أن الاقاويل الشعرية هي التي تستخدم في تحصيل الفضائل في نفوس المدنيين ، فيقول :

« انا نقول ان هناك طريقين تحصل بهما الفضائل في نفوس المدنيين ، أحدهما الأقاويل الخطابية والشعرية ، والآخر الاكراه (١) . كما يقول ابن رشد ، ان أولئك المدنيين يمكن أن يقادوا الى أداء أفعال تلك الصناعات والفضائل العملية من خلال نوعين من الأقاويل ، هما الاقاويل الاقناعية والانفعالية تلك التي توجههم نحو اكتساب الخصال الفاضلة (٢) . ويشير ابن رشد - في الوقت نفسه - الى فائدة الموسيقى في تهذيب النباس وتقويمهم ، وهو لا يقصد هنا الموسيقى في حد ذاتها ، وانما الالحان المصاحبة للاقاويل المحكية أو الشعرية أو على حد قوله : « الاقاويل المحكية ذات اللحن » ، فهو يجعلها معينة للشعر في تهذيب أهل المدن ، لان مصاحبة الموسيقى للاقاويل المحكية تجعلها أكثر تأثيرا وتحريكا للنفس (٣) وقد أشار الفارابي الى الفكرة ذاتها قبل ابن رشد ، حيث ذهب الى أن اقسام الالحان تابعة لاقسام الشعر من حيث قيامها بوظائفها في تهذيب نفوس أهل المدن وتقويمهم وغرس الفضائل فيهم (٤) .

واذا كان الامر كذلك ، فانه يمكن الوقوف على هذا الدور التربوي الاخلاقي للشعر على نحو واضح ومحدد في نص للفارابي ، يتحدث فيه عن الغايات الاخلاقية والتربوية للشعر ، التي تركز بشكل أساسي على الطبيعة التخيلية للشعر . يقول الفارابي :

« الأشعا ركلها انما استخرجت ليجود بها تخيل الشيء وهي ستة اصناف ، ثلاثة منها محمودة ، وثلاثة مذمومة ، فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يقصد به صلاح القوة الناطقة ، وأن تسدد أفعالها وفكرها نحو السعادة ، وتخيل الأمور الالهية والخيرات ، وجودة تخيل الفضائل وتحسينها ، وتقبيح الشرور والنقائص وتخسيسها . والثاني الذي يقصد به الى ان تصلح وتعتدل العوارض المنسوبة الى القوة من عوارض النفس ، ويكسر منها الى ان تصير الى الاعتدال ، وتنحط

Averroes on Plato's Republic, p. 10.

(١)

Averroes on Plato's Republic, p. 11.

(٢)

Ibid, p. 17.

(٣)

(٤) فصول المدني ، ص ١٣٦ .

عن الافراط ، وهذه العوارض هي مثل الغضب ، وعسرة النفس والقسوة ، والقحة ، ومجبة الكرامة ، والغلبة ، والشره ، وأشباه ذلك ، ويسدد أصحابها نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور . .  
والثالث الذي يقصد به الى أن تصلح وتعتمد العوارض المنسوبة الى الضعف واللين من عوارض النفس ، وهى الشهوات واللذات الخسيسة وزور النفس ورخاوتها ، والرحمة ، والخوف ، والجزع ، والحياء ، والترفة ، واللين وأشباه ذلك ، لتكسر وتنحط من افراطها الى أن تصير الى الاعتدال ، ويسدد نحوها استعمالها في الخيرات دون الشرور . .  
والثلاثة المذمومة هي المضادة للثلاثة المحمودة ، فان هذه تفسد كل ما تصلحه تلك وتخرجه عن الاعتدال الى الافراط « (١) » .

فالفارابى يحدد في هذا النص ثلاث مهام نافعة أو محمودة للشعر ، تنضاف كلها من أجل تكوين الانسان الفاضل . وفى الوقت نفسه يشير الى ثلاث مهام أخرى مذمومة هي على النقيض من تلك المهام المحمودة .  
أما المهام المحمودة فأولها أن الشعر يعين المرء على استكمال قواه الناطقة واصلاحها وتقويمها ، بأن يوجه فكرها نحو السعادة وما ينبغى أن يؤدي من افعال لتحقيق تلك الغاية ، وذلك بتصوير الامور الالهية أو تخيلها ، بشكل معجب الى النفوس ، واطهار الفضائل في أحسن الصور ، وذلك بتحسينها ، والبحث على أفعالها ، وتصوير الشرور والردائل بأقبح الصور بتقبيحها والتغير من أفعالها . أما الغاية الثانية التي يقوم بها الشعر فهي تختص بتقويم القوة الغضبية التي تنبعث الى دفع المنافى والضار ، ثم تدفع بالانسان الى طلب القلبة والكرامة وحب الانتقام ، وذلك بالحد من افراطها ، حتى تصبح معتدلة ، ومن ثم توجه أفعالها الى الخير بدلًا من الشر . في حين تختص الغاية الثالثة المحمودة تكسر الجانِبِ الشهوانى في الانسان ، والذي يسعى لجلب الضرورى والنافع من الشهوات واللذات الخسيسة ، والذي يستميل المرء الى الخضوع للعوارض المنسوبة الى الضعف واللين من النفس ، مثل زور النفس ورخاوتها والرحمة والخوف ، والوصول بهذه العوارض الى حد من الاعتدال يعين أصحابها على استخدامها فيما يفيد في الخير .

هذه هي الاغراض أو النيات المحمودة التي يحددها الفارابى للشعر ، أو التي ينبغى على الشعر أن يسعى لتحقيقها ، في الوقت الذي

(١) فصول المدنى ، ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

يستنكر فيه ويرفض ثلاث غايات مذمومة لأنها مفسدة وضارة بتكوين الانسان الفاضل ، ان أردنا له أن يكون فاضلا ، فينبغي اذن أن يتجنب الشاعر الشعر الذي لا يسدد فكر القوة الناطقة نحو السعادة الحققة ، ولا يعنى بتخييل الامور الالهية أو تخييل الفضائل وتقبيح الرذائل . كما يجب أن يتجنب الشعر الذي يفدى القوى الشهوانية ، وبعبارة أخرى ، الشعر الذي يغذى الانفعالات والفرائز ، فيقصد الشعر الذي يثير اللذات الخسيسة والشهوات ، أو ما يرقق النفس فيضعفها أو ما يحث على الغاية والانتقام ، أو ما يحث الناس على الافعال القبيحة وأفعال الشر . لابد للشعر من أن يرقى بالانسان فيجعله في حال من التوسط والاعتدال بحيث تسدد أفعاله الى الخير ومن ثم يستطيع أن يصل الى غايته القصوى وهى السعادة .

هكذا تتحدد غاية الشعر الاخلاقية التربوية عند الفارابى ، فيصبح له دور مباشر فى تقويم الجانب العملى الأخلاقى الذى يهدف فى النهاية الى الخير ، وهذه النظرة هى التى دفعت الفارابى الى رفض الشعر الذى ينافى مضمونه وغاياته ذلك المضمون وتلك الغايات التى حددها ، فهو يرفض الشعر الذى يثير الفرائز والانفعالات التى تضر به فيقدم الانسان على فعل القبيح وينحرف عن طريق الجادة . ومن هنا نجد الفارابى يشن هجومه على الشعر العربى ، لانه فى « النهم والكدية » (١) .

وتتشابه نظرة الفارابى لمهمة الشعر مع تصور ابن مسكويه لمهمة الشعر التربوية حيث يسند للشعر دورا تربويا فى تكوين النشء ، فالشعر — فى تصور ابن مسكويه — يعين فى نقل القيم الاخلاقية التى تقوم ماقدا ينشأ عليه الصبى من اعوجاج فى السلوك ، يقول ابن مسكويه :

« ان الصبى فى ابتداء نشوئه يكون على الأكثر فبيح الأفعال ، أما كلها أو أكثرها فانه يكون كذوبا ، ويخبر ويحكى ما لم يسمعه ، ولم يره ،

---

(١) نسب ابن رشد ذلك الى الفارابى فى قوله : « وان كانت أشعار العرب انما هى — كما يقول أبو نصر — فى « الفهم والكدية » .

تلخيص الشعر ، ص ٦٧ ، فن الشعر ، ص ٣٠٥ .

وقد اعتمدت على شكرى عياد فى استخدام « الكدية » بدلا من « الكريه » التى وردت فى تحقيق كل من محمد سليم سالم وعبد الرحمن بدوى لنص ابن رشد .

راجع : كتاب ارسطوطاليس فى الشعر ، ص ١٩٥ .

ويكون حسودا سروقاً تماماً لجوجا ، ذا فضول • أضر شيء بنفسه وبكل أمر يلبسه • ثم لا يزال به التأديب والسنن والتجارب حتى ينتقل في أحوال بعد أحوال . فلذلك ينبغي أن يؤخذ مادام طفلاً بما ذكرناه ونذكره . ثم يطالب بحفظ محاسن الأخبار والأشعار التي تجري مجرى ما تعود به بالأدب ، حتى يتأكد عنده بروايتها وحفظها والمذاكرة بها جميع ما قدمنا . ويحذر النظر في الأشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله • وما يوصيه أصحابها أنه ضرب من الظرف ورقة الطبع فان هذا الباب مفسدة للأحداث جداً » (١) .

وهكذا تكون نظرة ابن مسكويه الأخلاقية للشعر في تربية الصبية وتعليمهم ، ففي الوقت الذي يحس فيه بأهمية الشعر في تربية الصغار وتنشئتهم ، يدرك - أخلاقياً - مكن الخطورة فيه الذي يجعله ينحرف بأولئك الصغار فيفسدهم ، ولهذا يدعو ابن مسكويه إلى أن يتجنب الصغار أشعار النسيب لأنها تحت على الفسوف ، وأن يؤدبوا بالأشعار التي تحت على الفضائل مثل الشجاعة والكرم •

ولا يختلف تصور ابن سينا وابن رشد للمهمة التربوية للشعر عن تصور الفارابي - وإن لم نجد ليهما نصاً صريحاً تتحدد فيه مهام الشعر على ذلك النحو الذي وجدنا في نص الفارابي السابق - فكل من ابن سينا وابن رشد يرى أن الشعر له تأثيره المباشر على السلوك الانساني والأخلاقى ، ومن ثم فإنها يلحان على قيامه بتلك المهمة ، بل إن إعجابهما - أو على الأقل ما قد يبدو إعجاباً - بالشعر اليوناني - في حدود فهمهما له - وهجومهما على الشعر العربي في الوقت نفسه يؤكد أنهما يحرصان على تأكيد الغاية الأخلاقية للشعر ، وما ينبغي أن يقوم به في تربية الفرد والجماعة وتوجيههما • فالشعر لابد من أن يكون خادماً للأخلاق والسياسة معاً ، وقد مر بنا تصور ابن سينا للشعر من حيث أنه يقال للأغراض المدنية (٢) ، والأغراض المدنية عند فلاسفتنا تتعلق بالأخلاق السياسية ، وبعبارة أخرى تتصل بالجانب العملي من فلسفتهم، وهو ما يرتبط بأخلاقيات وسلوك الفرد كفرد وسلوكه كفرد يعيش وسط الجماعة • ولا يجد ابن سينا غير الشعر اليوناني مثلاً لتحقيق فيه هذه الغاية، ذلك لأن الشعر اليوناني في

(١) ابن مسكويه : تهذيب الأخلاق ، مطبعة الترقى ، مصر ، ١٣١٧ هـ ، ص ٤٨ ،

(٢) انظر ص ١٤٢ من هذا البحث •

تصوره شعر هادف وموضوعي ، فهو ذو أغراض عملية أخلاقية مباشرة ، لأنه يهدف الى الحث على فعل أو الردع عن آخر ، وهذا يرتد الى أنه لا يحاكي الذوات أو الأشخاص ، بل يحاكي الأفعال التي يقوم بها الأشخاص ، أما الشعر العربي فهو شعر غير هادف ، انه شعر انفعالي وذاتي لان العرب كانت تعنى بمحاكاة الذوات ، ولم تكن تقول الشعر للحث على فعل أو الردع عن آخر ، انما كانت تقول الشعر لأحد أمرين ، لاستمالة المتلقى الى أمر من الأمور ، فيدفع الى انفعال ما أو فعل ما ، واما لاثارة الدهشة أو اللذة فقط ، يقول ابن سينا :

« وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل ، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة ، وتارة على سبيل الشعر ، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال وعلى الذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال في كل فعل » (١) .

ويتفق ابن رشد مع ابن سينا حول أن غاية الشعر هي الحث على عمل بعض الأفعال أو الردع عن بعضها . فهو يرى أن المحاكين والمشبين انما يقصدون بمحاكاتهم وتشبيباتهم أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الارادية ، وأن يكفوا عن عمل بعضها (٢) .

ولما كان مقصد المحاكاة - في تصور ابن رشد - الحث أو الكف ، فهي اما أن تكون حثا على فضيلة أو كفا عن رذيلة ، وهذا بعينه ما يتحقق في الشعر اليوناني ، حيث يشير ابن رشد الى أن اليونانيين « أم يكونوا يقولون شعرا الا وهو موجه نحو الفضيلة ، أو الكف عن الرذيلة ، أو ما يفيد أدبا من الآداب أو معرفة من المعارف » (٣) .

فابن رشد هنا - مثل ابن سينا - يرى أن الشعر اليوناني شعر موضوعي هادف ، لأنه يرمى الى تحقيق أغراض عملية نفعية مباشرة ، ويتفق ابن رشد مع ابن سينا في تأكيد فكرة أن الشعر اليوناني يقوم على محاكاة الأفعال لا الذوات مثل الشعر العربي ، حيث يرى ابن رشد - في

(١) راجع فن الشعر من كتاب الشفاء . ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٢ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٨ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٥ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٨٧ ، ٦٨ ، فن الشعر ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .



صدد حديثه عن الطراغوديا اليونانية التي يسميها ( المديح ) - وان  
« العادات والاعتقادات أعظم أجزاء المديح ، لأن صناعة المديح ليست هي  
صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون ،  
بل انما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة . وأفعالهم الحسنة ، واعتقاداتهم  
السعيدة ، والعادات تشتمل الأفعال والخلق . . . وهذا كله ليس يوجد  
فى أشعار العرب وانما يوجد فى الأقاويل الشرعية المديحية (١) . »

تحدد غاية الشعر - عند ابن سينا وابن رشد - اذن - بأنها الحث  
على فعل أو الكف عن فعل ، ولما كانت الأفعال الانسانية التى تحاكي فى  
تصور الفلاسفة عموما اما جميلة واما قبيحة ، أو بعبارة أخرى اما فضائل  
واما رذائل ، فمن البديهي أن يكون الحث مرتبطا بالأفعال الجميلة أو  
الفضائل ، والردع مرتبطا بالأفعال القبيحة أو الرذائل . وفى كلا الأمرين  
يقوم الشعر بدوره التخيلي الذى يدفع المتلقى الى الاقبال على الفعل الجميل  
والنفور من الفعل القبيح ، ويرتبط هذا الدور التخيلي بالتحسين والتقبيح  
للذين حددهما كل من ابن سينا وابن رشد كغائتين أخلاقيتين للمحاكاة  
فى الشعر ، فيقول ابن سينا :

« وكل محاكاة فاما أن يقصد بها التحسين واما أن يقصد بها  
التقبيح » (٢) .

ويقول ابن رشد أيضا :

« ان كل تشبيه وحكاية انما يقصد بها التحسين والتقبيح » (٣) .

فالتحسين والتقبيح فى الشعر يعينان على تثبيت قيم أخلاقية بعينها  
على نحو مؤثر ، ويتحقق ذلك فى الشعر اليونانى على وجه الخصوص ، كما  
يشير الى ذلك ابن سينا فى قوله :

« وكل تشبيه ومحاكاة كان معدا عندهم نحو التقبيح أو التحسين ،  
وبالجملة المدح أو الذم . وكانوا يفعلون فعل المصورين ، فان المصورين  
يصورون الملك بصورة حسنة ، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة وكذلك  
من حاول من المصورين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب ماني حال

(١) تلخيص الشعر ، ص ٧٩ ، ٨٠ ، فن الشعر ، ص ٢١٠ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٩ ، ١٧٠ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٦٥ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ .

الغضب والرحمة : فانهم يصورون الغضب بصورة قبيحة ، والرحمة بصورة حسنة « (١) » .

والتحسين والتقبيح - بوصفهما غايتين للمحاكاة - ليسا مقصودين لذاتهما ، وإنما هما غايتان أوليان تهدفان الى غاية أخلاقية أبعد ، هي الحث على الفعل أو السلوك المرغوب فيه ، أو الردع عن سلوك آخر غير مرغوب فيه ، ومن ثم يترتب السلوك الانساني على أساس موضوع كل من التحسين والتقبيح الذي يفترض أنه ملتزم بمجموع القيم الأخلاقية والمثل التي يضعها الحاكم الفيلسوف .

وعندما يقف كل من ابن سينا وابن رشد عند غاية ثالثة للمحاكاة وهي « المطابقة » ، وهي التي يكون الهدف منها جماليا صرفا ، فتكاد تخلو من أى محتوى أخلاقى ، اذ أن الغرض منها أن يكون هناك تطابق بين الشئ المحاكى والشئ المحاكى ، فانهما يفضلان أن تميل هذه المطابقة الى أحد الجانبين اما الى تحسين ، واما الى تقبيح ، حيث يصبح هذا القسم من المحاكاة بمثابة المادة الخام المعدة لأن تصبح تحسينا للشئ أو تقبيحا له . ويرتد هذا كله الى تأكيد ابن سينا وابن رشد للغاية الأخلاقية للشعر ، وحرصهما عليها أكثر ، استبعادا لأن تنحصر قيمة العمل الشعرى فى القيمة الجمالية فقط . فابن سينا لا يقر أن يستخدم تشبيه لمجرد التشبيه ، فلا بد من أن يكون مقصودا منه التحسين أو التقبيح . يقول ابن سينا :

« والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها الى قبح وأن يمال بها الى حسن ، فكأنها محاكاة معدة ، مثل من شبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد ، فان هذه مطابقة يمكن أن تمال بها الى الجانبين : فيقال توثب الأسد الظالم ، أو توثب الأسد المقدام ، فالأول يكون مهيئا نحو الدم ، والثانى يكون مهيئا نحو المدح . فالمطابقة تستحيل الى تحسين وتقبيح يتضمن شئ زائد . . فأما اذا تركت على حالها ومثالها ، كانت مطابقة فقط » (٢) .

وإذا كان التحسين والتقبيح يرتبطان بشكل مباشر بالغاية الأخلاقية للشعر عند ابن سينا ، من حيث انه حث أو ردع ، فان التشبيه أو المحاكاة

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء . ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٧٠ -

(٢) فن الشعر من كتاب السفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٧٠ .

بقصد المطابقة - كما يفعل بعض الشعراء اليونانيين ، أو كما يحدث عند العرب ، حيث كانت تقول الشعر لتعجب بحسن التشبيه فقط (١) .  
يبدو أقل قيمة وأهمية من المحاكاة التي تهدف الى التحسين أو التقبيح .  
بل انه يتحول الى نوع من العبث ، لخلوه من الغرض الأخلاقي الذي يكسب الشعر قيمته وأهميته .

ولا تختلف رؤية ابن رشد لهذا القسم من المحاكاة « المطابقة » عن تصور ابن سينا ، حيث يقول ابن رشد :

« وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث وهو التشبيه الذي يقصد به مطابقة المشبه بالمشبه به من غير أن يقصد في ذلك تحسين أو تقبيح ، لكن نفس المطابقة فقط . وهذا النوع من التشبيه هو كالمادة المدة لأن تستحيل الى الطرفين ، أعني أنها تستحيل تارة الى التحسين بزيادة عليها ، وتارة الى التقبيح بزيادة أيضا عليها » (٢) .

يتفق ابن رشد مع ابن سينا اذن في أن الشعر لا ينبغي أن يقصد لذاته ، ومن ثم فان المحاكاة أو التشبيه التي يقصد منها المطابقة فقط تشكل مادة معدة لأن تكون تحسينا أو تقبيحا لتحقيق الغاية الأخلاقية المرجوة من الشعر ، وهي الحث أو الردع . وعلى هذا يكون هذا القسم الثالث من المحاكاة « المطابقة » أقل قيمة من التحسين والتقبيح ما لم يكن متضمنا لقيمة أخلاقية ما . ومن هنا يحمل ابن رشد حملته على الشعر العربي الذي يجد فيه بوفرة ذلك النوع المقصود منه المطابقة فقط ، في حين يقل - في تصوره - النوع الذي يقصد به التحسين أو التقبيح ، أو الحث على الفضائل والردع عن الرذائل ، بل انه على العكس فيه ما يحدث على الفسوق ، ولهذا يحذر ابن رشد - من تناول الصغار مثل هذا الشعر ، ويلح على أن يتم تأديبهم بالأشعار التي تحت على الفضائل وان كان هذا أمرا مفقدا في الشعر العربي . يقول ابن رشد في ذلك :

« ومن الشعراء من اجادته انما هي في المطابقة فقط ، ومنهم من اجادته في التحسين والتقبيح ، ومنهم من يجمع الأمرين مثل أوميوش ...  
وأنت فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب .

(١) المصدر السابق ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٦ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

وان كانت أكثر أشعار العرب انما هي - كما يقول أبو نصر - في  
النهم والكدية . وذلك أن النوع الذي يسمونه : « النسيب » انما هو  
حث على الفسوق . ولذلك ينبغي أن يجنبه الولدان ، ويؤدبون من أشعارهم  
بما يحث فيه على الشجاعة والكرم . فانه ليس تحث العرب في أشعارها  
من الفضائل على شيء سوى هاتين الفضيلتين ، وإن كانت ليس تتكلم  
فيهما على طريق الحث عليهما ، وانما تتكلم فيهما على طريق الفخر .

وأما الصنف من الأشعار الذي المقصود به المطابقة فقط فهو موجود  
كثيرا في أشعارهم ، ولذلك يصفون الجمادات كثيرا ، والحيوانات ،  
والنبات « (١) » .

ومما يلفت النظر في حملة ابن رشد على الشعر العربي أنها لا تنتهى  
عند هذا الحد ، فهو في الوقت الذي يرى فيه الشعر العربي لا يحث على  
الفضيلة ولا يردع عن الرذيلة ، يرى أيضا ان مدائح الفضائل لا توجد في  
أشعار العرب انما توجد في السنن المكتوبة (٢) .

ويشير في موضع آخر الى أن مدح الأفعال الفاضلة وذم الأفعال  
الرديئة قليل في أشعار العرب ، ويؤيد هجومه بموقف بعض الآيات  
القرآنية التي تهاجم الشعر والشعراء وتستثنى من الشعراء من وجه  
شعره الى مدح الأفعال الفاضلة (٣) .

كما يشير أيضا الى أن القرآن الكريم هو الذي يحقق هذه الغاية  
الأخلاقية التي يحققها الشعر اليوناني ، خاصة صناعة المديح (المأساة) (٤) .  
وما يحويه هذا الكتاب من قصص شرعى (٥) يهدف الى تطهير النفس  
بقصد توجيهها الى الأفعال الجميلة أو الفضائل . يصبح القرآن - اذن -  
وهو هنا يعامل بوصفه نصا أدبيا بالدرجة الأولى - هو النموذج الأمثل  
الأقاويل التي تهدف الى تهذيب النفس الانسانية وتقويمها مثل الشعر  
اليوناني الذي لم يضاهه الشعر العربي في قيمته الأخلاقية تلك . وهناك  
أيضا السنن المكتوبة أو الأقاويل الشرعية وهي الأقاويل التي تعالج

(١) تلخيص الشعر ، ص ٦٦ ، ٦٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٢٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٢٨ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

الأحكام والقواعد الأخلاقية أو الأقاويل المديحية التي تدل على العمل مثل الأفاضيل التي تسمى مواظ (١) ، هذه الأقاويل تقترب من الأشعار اليونانية من زاوية قيمتها الأخلاقية في تصور ابن رشد .

يمكن للباحت - اذن - أن يخلص الى أن الشعر - عند ابن سينا وابن رشد - له تأثيره المباشر في السلوك والأفعال الانسانية باعتماده على المحاكاة التي اما أن تكون تحسينا أو تقبيحا أو حتى في حال المطابقة التي يمكن أن يمال بها الى حسن أو قبح ، فتصبح هادفة أيضا حثا أو ردعا . والحث والردع هنا يترتبان - بداية على ما يثيره هذا التحسين أو ذلك التقبيح من انفعال - لدى المتلقى - من بسط أو قبض ، اقبال أو نفور ، من هنا يمكن للشعر أن يهذب النفس الانسانية بأن يبعدها عن الأفعال القبيحة أو الرذائل بتصويرها بشكل مفرز منفر ، في الوقت الذي يحجب فيه الفضائل ويقربها الى نفوس الناس ويغرسها فيها باظهارها في أحسن الصور . وبهذا يلتقي الفارابي مع ابن سينا وابن رشد في أن الشعر يقوم بتقويم النفس الانسانية وتهذيبها وتوجيهها الى الخير الذي يؤدي بها الى السعادة . ومن ثم يمكن تبرير حملة كل من الفارابي وابن رشد على الشعر العربي لأن موضوعاته خاصة النسيب تتنافى مع القيم الأخلاقية التي من شأنها أن تقوم الانسان وتجعل منه انسانا فاضلا ، حيث لا يوجد في هذا الشعر شعر يحث على فضيلة أو يردع عن رذيلة ولا يوجد فيه شعر يمدح الفضائل (٢) .

وقد ترتب على هذه النظرة الأخلاقية لمهمة الشعر ، من حيث أنه مقوم للسلوك - حثا أو ردعا - أن أصبح موضوعا المحاكاة أو الشعر محصورا في **حدود الواقع الممكن والمحتمل فقط** ، حتى يكون أقرب الى الاقناع بالنسبة للمتلقى ، فلا بد للشاعر من أن يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود ، لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو الاقبال عليها أو حتى مطابقة التشبيه لها . يقول ابن سينا في سياق حديثه عن الطراغوزيا اليونانية :

« والموجود والممكن أشد اقناعا للنفس ، فان التجربة أيضا اذا أسندت

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٠١ .

(٢) يحمل ابن رشد على الشعر العربي في عدة مواضع تعليقه على جمهورية أفلاطون فيرى أن الشعر العربي ملئ بالأشعار التي تحث على الانشغال باللذة ، وحب التملك ومحاكاة الأشياء الدنيئة الخسيسة التي لا باصداً حكم ما عني الشيء المحاكى ، راجع : Averroes on Plato's Republic, pp. 24, 26, 27.

الى موجود أقنعت أكثر مما تقنع اذا أسندت الى مخترع ، وبعد ذلك اذا أسندت الى موجود ما يقدر كونه . وقد كان يستعمل فى طراغوديا أيضا جزئيات فى بعض المواضع مخترعة تسمى على قياس المسميات الموجودة ، ولكن ذلك من النادر القليل . وفى النوادر قد كان يخترع اسم شىء لا نظير له فى الوجود ، ويوضع بدل معنى كلى ، مثل جعلهم الخيز كشخص واحد واطنابهم فى مدحه . وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها الاسم ، وليس نفع ذلك فى التخيل بنفع قليل . ولكن لا يجب أن يوقف على الطراغوديا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو . فان هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع ، فان الشاعر انما يوجد شعره لا يمثل هذه الاختراعات بل انما يوجد قرضه وخرافته اذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصا للأفعال » (١) .

كما يقول ابن رشد مؤكدا قول ابن سينا ، وان كان يبدو أكثر وضوحا فى التعبير عن فكرته من ابن سينا :

« وأكثر ما يجب أن يعتمد فى صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أمورا موجودة ، لا أمورا لها أسماء مخترعة ، فان المديح انما يتوجه نحو التحريك الى الأفعال الارادية ، فاذا كانت الأفعال ممكنة ، كان الاقناع فيها أكثر وقوعا ، أعنى التصديق الشعري الذى يحرك النفس الى الطلب أو الهرب . وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع لها أسماء فى صناعة المديح الا أقل ذلك ، ( مثل وضعهم الجود شخصا ، ثم يصفون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون فى مدحه . وهذا النحو من التخيل ، وان كان قد ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبته أفعال ذلك الشئ المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة ، فليس ينبغى أن يعتمد فى صناعة المديح . فان هذا النحو من التخيل ليس مما يوافق جميع الطبائع ، بل قد يضحك منه ويزدريه كثير من الناس ) » (٢) .

يوضح نص ابن رشد السابق ويؤكد فى الوقت نفسه — أن اختيار موضوع الشعر أو المحاكاة وثيق الصلة بمهمته ، ويمكن القول ، على الأصح ، بأن مهمة الشعر الأخلاقية التى تدفع الانسان الى التحريك للأفعال الارادية تفرض أن يكون موضوع المحاكاة موضوعا موجودا أو

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء . ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٤ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٩٠ ، ٩١ .

ممكّن الوجود ، أى أن يكون له سند من الواقع ، حتى يستطيع المرء الذى يحركه الشعر أن يتجه اتجاها محددا لفعل شىء محدد ، ومن ثم يستبعد فى موضوعات المحاكاة الأشياء المخترعة التى تبعد عن الواقع لأنها تكون أقل اقناعا ، ولأنها تحيل الشعر الى نوع من الخرافة ، التى ينتفى بوجودها الغرض الأخلاقى للشعر . ولهذا نجد كلا من ابن سينا وابن رشد يرفض ( التشخيص ) من منطلق بعده عن الواقع ، بل افتقاده وجوده فى الواقع المحسوس ، وبعده عن تصور العامى ، خاصة وأن المحاكاة تعد وسيلة لتعليم العامة بتقريب الأشياء التى يصعب ادراكها الى افهامهم ، وهى تعتمد فى ذلك على كل ما هو حسى ملموس ، ومن هنا كان اختيار الفلاسفة ، سوى الفارابى ، للمحاكاة الأقرب الى الواقع .

ويبدو كل من ابن سينا وابن رشد أكثر تشددا من أرسطو حين يلزمان الشاعر باجتنب كل ما هو مخترع ، ذلك أن أرسطو يجيز استخدام الوقائع والأشخاص المخترعة أحيانا حيث لا ينقص ذلك من قيمة القصة (١) . ويشترط ابن سينا ألا تكون الخرافة المخيفة المحزنة ( موضوع التراجيديا ) « مودة مورد الشك » (٢) ، إلحاحا منه على تأكيد الصلة الوثيقة بين المهمة الأخلاقية للشعر وموضوع المحاكاة الشعرية . وكذا ابن رشد الذى يشترط أيضا أن تكون الخرافة المخيفة المحزنة مخرجها مخرج ما يقع تحت البصر ، ذلك لأنه - والكلام هنا لابن رشد - إذا كانت الخرافة مشكوكا فيها ، أو أخرجت مخرج مشكوك فيها ، لم تفعل الفعل المقصود بها . وذلك أن ما لا يصدق المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له (٣) .

لقد ترتب على تصور ابن سينا وابن رشد لمهمة الشعر الأخلاقية التربوية ، وفهمها لفكرة التطهير فى التراجيديا اليونانية (٤) التى تعتمد على إثارة عاطفتى الخوف والشفقة لحفز النفس الى قبول الفضائل ، أن

(١) كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، ص ٦٦ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٨ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٠٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٠٠ ، ١٠١ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب

فن الشعر ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

شدد هذان الفيلسوفان على أن يكون موضوع الخرافة أيضا ليس مشكوكا فيه ، وأن يكون مما يقع تحت البصر ، حتى يكون مقنعا بالنسبة للمتلقي ، ومن ثم يمكن للخرافة أو التراجيديا أن تقوم بمهمتها الأخلاقية من تطهير للنفس البشرية وحفز لها لتمثل الفضائل والاقبال عليها .



## الفصل الرابع

### طبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر

- ١ - لغة الشعر ولغة العلم ( البرهان )
- ٢ - لغة الشعر ولغة الخطابة
- ٣ - تركيب القصيدة



## تمهيد

ركز الفلاسفة المسلمون في تعريفهم للشعر على أنه قول « مخيل » أو « محاك » أولا ثم موزون ثانيا ، ولم يجعلوا الوزن هو السمة الخاصة الوحيدة التي تميز الشعر عن غيره من الأقاويل الأخرى . وعندما تحدثوا عن الشعر كقول محاك أو بوصفه أقاويل مخيلة أو حتى عن المحاكاة كأحد عنصرين أساسيين يقوم على أساسهما الشعر ، فانهم كانوا يقصدون الاستخدام الخاص للغة في الشعر الذي يعتمد على ما هو جمالي ومؤثر بصفة عامة وعلى التصوير البلاغي الحسى بصفة خاصة .

وقد رأينا كيف اصطلح الفلاسفة جميعا على التمييز بين الاستخدام الشعري للغة والوزن بوصفهما عنصرين مستقلين يميزان القول الشعري - بوجودهما معا - عن غيره من ألوان القول الأخرى . ورأينا في الوقت نفسه أن ابن سينا وابن رشد قد انفردا بأن جعلوا الوزن نفسه جزءا من اللغة المخيلة في الشعر أى وسيلة من وسائل التخيل مثله مثل التشبيه والاستعارة وغيرها مما يميز اللغة الشعرية .

ومن هنا رأينا أن ينقسم تناولنا لأداة الشعر عند الفلاسفة المسلمين الى قسمين ، الأول ويعرض لمناقشتهم لطبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر بصفة عامة ، أما الثاني فسيعالج وسائل التخيل في الشعر ، أى التصوير والوزن ، خاصة وأن هؤلاء الفلاسفة اتخذوا معيارين أساسيين ( أولهما خارجي والآخر داخلي ) حددوا على أساسهما سمات لغة الشعر وأدواته ، فحاولوا أولا أن يجدوا اللغة الشعرية من خلال مقابلة الشعر مع نظائره في النسق المنطقي خاصة البرهان الذي يمثل القمة في هذا النسق ، وكذلك الخطابة التي هي مجاور لصيق بالشعر في هذا النسق المنطقي .

كما حاولوا من ناحية أخرى أن يحددوا هذه السمات ( سمات لغة الشعر وأدواته ) داخليا بوقوفهم على ماهية الخصائص النوعية ، التي

تميز الشعر كفن قولى ، والتي تشمل التغيير - بمصطلحهم - أى المجاز والوزن . وعلى هذا فأننا سنقف - بداية - فى هذا الفصل على تناولهم للغة الشعر مقارنة بلغة العلم ( البرهان ) من ناحية وبلغة الخطابة من ناحية أخرى . على أن يكون الفصل الذى يليه مخصصا لمفهوم التغيير ( التشبيه والاستعارة ..... ) ثم الوزن والموسيقى .

## ١ - لغة الشعر ولغة العلم (البرهان)

تحددت نظرة الفلاسفة للاستخدام اللغوي في الشعر من خلال النظر إلى الشعر أو « البويطيقا » في النسق المنطقي ، وبوصفه - أساسا - أداة للبحث بصرف النظر عن المضمون (١) . ومن هنا كانت عنايتهم بالشكل الذي يتفرد به الشعر عن غيره من الفروع المنطقية الأخرى . والحق أن النظر إلى الشعر كأداة معرفية ومنهج للبحث لم ينفصل عن نظرتهم في هذا النسق أيضا - إلى الوظيفة التي يحققها القياس الشعري ، بل إن الوظيفة كانت هي العامل الرئيسي في تحديد طبيعة هذه الأداة . وقد فرض وضع الشعر في هذا النسق أن وضع في مقارنة دائمة مع البرهان ، ومع الخطابة من ناحية أخرى ، ولم يقتصر مجال المقارنة بين كل من الشعر والبرهان والخطابة - كأداة - بل كأداة تحقق وظيفة محددة .

وقد تبين فيما سبق - أن المقارنة بين الشعر والبرهان كشفت عن تعارض واضح بين وظيفتيهما ، حيث ظهر أن القياس البرهاني يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شيء ما أو عدم صحته ، مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة ، تقضي بدورها إلى نتائج صادقة ، يمكن التثبت من صحتها . أما القياس الشعري فيستخدم من أجل التخيل أي أحداث التأثير النفسي من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقي إلى اتخاذ سلوك ما تجاه الشيء الذي خيل فيه جبا أو كراهية . وعلى هذا الأساس يصبح القول البرهاني أو اللغة المستخدمة في البرهان ملزمة بالتحديد والتقييد الصارم ، بحيث تصبح لغة دالة بشكل مباشر على المعاني المقصودة بلا زيادة أو نقصان ، والعبرة ستكون هنا بمضمون القول الذي يجب تصديقه والاعتقاد به . في حين يصبح

(١) The place of Averroes's Commentary on the Poetics in the History of Medieval Criticism, p. 60.

التركيز في الشعر على القول ( اللغة ) من حيث هو شكل مؤثر بصرف النظر عن صدقه أو كذبه .

يمكن القول اذن أن ما يشترك فيه الشعر - عند الفلاسفة المسلمين - مع غيره من الصنائع المنطقية التي جاء جزءا من النسق الذي يتضمنها « البرهان والجدل والسفسطة والخطابة » هو استخدام الألفاظ أى ( الأقاويل ) لكن الذى يميز الشعر عن هذه الصناعات المنطقية هو طريقة استخدامه لهذه الألفاظ ذاتها حيث انه يستخدمها استخداما متفردا ، وقد سبق - مرارا - أن وصفت اللغة الشعرية - عندهم - بأنها أقاويل مخيلة أو كلام مخيل .

وإذا أردنا أن نقرب من تصوير فلاسفتنا للغة الشعرية من خلال تضمينهم للشعر فى النسق المنطقى ، فانا سنجد « ابن باجة » - فى تعليقاته على كتاب « بارى أمينياس » للفارابى - يحاول أن يقف على الفروق التى تميز استخدام كل من الصنائع المنطقية للغة والتى تجعل لكل طريقته الخاصة فى استخدام الألفاظ ، التى هى مادة مشتركة لها جميعا . يقول ابن باجة :

« وأيضاً اذا أخذت المعانى من جهة دلالات الألفاظ ، صارت المعانى أكمل اشتراكا للصنائع . فياخذها البرهان وصناعة الشعر وما بينهما من الصنائع بالجهة التى تليق . وبذلك صار غرضاً عاماً للصنائع الخمس : فياخذ اللفظ صاحب البرهان بحسب المعنى على التحقيق ، وما تعطيه الحدود ، فيجعل اللفظ بحسب الحد ، وياخذه صاحب الجدل بحسب المشهور ، والذى يجب أن يكون عليه اللفظ بحسب شهرة المعنى ، وياخذه صاحب الخطابة بحسب المشهور فى بادى الرأى ، وياخذه السفسطائى بحيث يخيّل به أنه أخذه على ماله أن يؤخذ فى الصنائع الثلاث ، من غير أن يكون كذلك ، وياخذه صاحب الشعر من حيث يخيّل به معنى ، وإن لم يكن شأن ذلك اللفظ أن يدل على ذلك المعنى ، فله أن يعبر عن الشيء بلفظ شبيهه وإن بعد فى الشبه ، وبلفظ كليّه وجزئيه بدلا منه . ولو أخذ المعنى ، لما انتظم له أن يأخذه بوجوه مختلفة » ( ١ ) .

(١) ابن باجة : تعليقات فى كتاب بارى أرمينياس ، ومن كتاب العبارة لأبى نصر الفارابى ، تحقيق محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١١ ، ١٢ .

يؤكد تعليق ابن باجة فكرة المتصل المنطقي الذي يمثل البرهان قطبه الأقصى والشعر قطبه الأدنى المقابل ، والذي يضم بين هذين القطبين الصنائع المنطقية الأخرى وهي الجدل والسفسطة والخطابة ، كما يشير أيضا - قول ابن باجة - الى أن البرهان يستخدم اللغة استخداما حقيقيا بهدف الافهام والتوصيل ، في حين لا يستخدم الشعر الالفاظ لتدل على معانيها الحقيقية أو المشهورة ، وانما لتدل على معان أخرى تشبهها أو تخالفها ، وهو بهذا يتجاوز الاستخدام الحقيقي للغة ، وذلك ما يشير اليه الفارابي بشكل واضح حين يحصر الاستخدام اللغوي - عموما في مستويين ، أحدهما تدل فيه الالفاظ على المعاني الحقيقية التي وضعت لها ، والآخر لا تلتزم فيه الالفاظ بالدلالة على تلك المعاني الحقيقية المتواضع عليها ، لقد أدرك اولفارابي في حديثه عن نشأة اللغة في كتابه الحروف أو هناك مستويين متعارضين للغة ، الأول تدل فيه الالفاظ على معانيها التي جعلت علامات لها بحيث يدل اللفظ على معنى واحد ، أو عدة ألفاظ على معنى واحد ، أو أن يدل لفظ واحد على عدة معان ، بحيث أصبحت هذه الالفاظ - على تنوعها - علامات على هذه المعاني التي اصطلح عليها وأخذت شكل « الثبوت » ، وأصبح هذا المستوى اللغوي هو الذي يقاس عليه . أما المستوى اللغوي الآخر ، وهو تابع للمستوى السابق ، فتتجاوز فيه الالفاظ معانيها الثابتة أو « الراتبة » التي وضعت لها مع استقرار اللغة ، فتصبح دالة على معان أخر مغايرة ومختلفة عن تلك المعاني الراتبة السابقة ، ومن هنا كانت نشأة الاستعارات وغيرها من ألوان المجاز . يقول الفارابي :

« فإذا استقرت الالفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها ، فصار واحد لواحد ، وكثير لواحد ، أو واحد لكثير ، وصارت راتبة على التي جعلت دالة على ذواتها ؛ صار الناس بعد ذلك الى النسخ والتجوز في العبارة بالالفاظ ، فعبر المعنى بغير اسمه الذي جعل له أولا ، وجعل الاسم الذي كان معنى ما راتبا له على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلق ، ولو كان يسيرا ، أما لشبه بعيد ، واما لغير ذلك ، من غير أن يجعل ذلك راتبا للثاني دالا على ذاته . فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجرد بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول ، وبألفاظ معان كثيرة يصرح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر اذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الاولى ، والتوسع في العبارة بتكثير

الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدىء حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا « (١) » .

وإذا كان الفارابى قد حدد مستويين لغويين هما المستوى الاصطلاحي الوضعى ، فالمستوى المجازى ، فانه يرى أن المستوى المجازى وهو اللاحق والتابع للمستوى الأول (الاصطلاحي) قد نشأت عنه الأقاويل الخطابية فالشعرية ، وهذا معناه أن اللغة الشعرية هي التى تختص باستخدام هذا المستوى المجازى ، ومن هنا يرى الفارابى أن الخطباء والشعراء هم الذين « يتسامحون فى العبارة ويجوزون فيها » (٢) .

وقد كشف نصه السابق عن أن التوسع فى العبارة عنده يشمل تكثير الألفاظ - وقد يريد بهذا أن يدل اللفظ الواحد على عدة معان - أو تبديلها بأخرى وترتيبها وتحسينها .

وعلى هذا ، فانه حين ننظر الى الشعر ( وهو صناعة تخيلية ) فى مقابل البرهان وهو ( صناعة تصديقية ) يثير قضية الاستخدام العلمى ( أو البرهانى ) والاستخدام الشعرى للغة ، أو الاستخدام الحقيقى والاستخدام المجازى للغة ، فاللغة العلمية ( لغة البرهان ) تلتزم باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية ، التى تدل عليها دون تجوز ، أما لغة الشعر ، فانها تخرج عن الاستخدام الحقيقى للألفاظ ، ومن هنا تفترق لغة العلم ( أو البرهان ) جوهريا عن لغة الشعر . يقول الفارابى :

« وحروف السؤال كثيرة : « ما » ، و « أى » ، و « هل » ، و « لم » ، و « كيف » ، و « كم » ، و « أين » ، و « متى » . وهذه وجل الألفاظ قد تستعمل دالة على معانيها التى للدلالة عليها وضعت منذ أول ما وضعت ، وتستعمل على معان آخر على اتساع ومجاز واستعارة ، واستعمالها مجازا واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التى وضعت من أول ما وضعت . والخطابة والشعر فان الألفاظ تستعمل فيهما بالتوعين جميعا . وأما الفلسفة والجدل والسوفسطائية فلا تستعمل فيها الا على المعانى الأولى التى لأجلها وضعت أولا » (٣) .

يعالج نص الفارابى قضيتين أساسيتين ، الأولى تتصل بفكرة

(١) الحروف ، ص ١٤١ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٧٧ .

(٣) الحروف ، ص ١٦٤ .



انحراف اللغة الشعرية عما هو قياسي اللغة الاصطلاحية مما يؤدي الى تمايزها عن لغة العلم ( البرهان ) . أما القضية الأخرى ، فتتعلق باستخدام الخطابة للغة الشعر على الرغم مما يفترض من اختلاف استخدام اللغة في كل منهما بناء على اختلاف وظيفتيهما كقياسين منطقيين ، وان كانا صناعتين جمهوريتين ، أى عاميتين موجهتين الى الجمهور والعوام . وقد سبق أن أوضح ابن باجة أن هناك فرقا بين استخدام كل من الخطابة والشعر للألفاظ .

وسوف نتناول بالمناقشة القضية الاولى التى يثيرها نص الفارابى - مرجئين القضية الأخرى حيث يخصص لها المبحث الثانى - اذ يشير الفارابى فى هذا النص الى ان اللغة فى الشعر تستخدم بالنوعين جميعا ، فيستخدم الشعر الألفاظ بمعانيها الحقيقية - وهذا ما يقتصر عليه البرهان - كما أنها تخرج عن حدود ما هو مألوف ومصطلح عليه فتستخدم النوع الثانى من الألفاظ . ومن هنا فهى تتمايز عن اللغة العلمية البرهانية التى تتوسل بها الفلسفة . ولهذا يؤكد الفارابى تمايز اللغة الشعرية عن اللغة فى كل من الجدل والسفسطة فى هذا الموضع وفى موضع آخر . حيث يرى أن « الأسماء المستعارة لا تستعمل فى شئ من العلوم ولا الجدل ، بل فى الخطابة والشعر » (١) .

والاستخدام الحقيقى للغة فى العلم أو البرهان أو فى الفلسفة له ما يسوغه عند الفارابى ، « فالمخاطبة العلمية يقتضى بها علم شئ أو يقاد بها علم شئ ويتم ذلك » بضربين من الأقاويل ، أما السؤال عن الشئ ، وأما القول الجازم ، وأما جواب عن السؤال . وأما ابتداء . والعلم الذى يقتضى أن يقال اما أن يعتقد شئ ما ويتصور ويقام معناه فى النفس ، وأما أن يعتقد وجوده ، أو وجوده وسبب وجوده » (٢) .

وهذا معناه أن لغة العلم - عند الفارابى - يحددها الهدف الذى يسعى الى تحقيقه ، وهو اعتقاد شئ ما أو التصديق به ، ومن ثم وجب أن تكون الألفاظ المستخدمة حقيقية دالة على معانيها التى وضعت لها حتى يتحقق التصديق .

(١) الفارابى : كتاب فى المنطق ، العبارة ، تحقيق محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣ .  
(٢) الحروف ، ص ١٦٤ .

ومن هنا تلتزم الفلسفة بهذه اللغة العلمية الصادقة التي تنطابق والواقع ، « فلا يستعمل في شيء منها لفظ إلا على المعنى الذي لأجله وضع أولا ، لا على معناه الذي له استعير أو تجوز به وسومح في العبارة عنه » (١) . وبناء على هذا يمكن القول ان السمات الرئيسية التي تتسم بها اللغة العلمية أن تكون لغة اصطلاحية ثابتة غير قابلة للتغيير .

أما الشعر وقد تميّن من قبل أنه لا يراد منه الاعتقاد بشيء ما أو التصديق به ، فان لغته تنحرف عن الاستخدام الحقيقي المألوف للألفاظ ، فتستخدم الألفاظ فيه استخداما مخالفا للاستخدام المتواضع عليه ، وربما لا تكون مطابقة للواقع ، ومن ثم تفتقد صفة الصدق . ولهذا فهي تختص باستخدام تراكييب غير جازمة ، أى لا يمكن التثبت من صدقها أو كذبها مثل أساليب الندا والأمر والطلب والتضرع ، فمثل هذه الأساليب - كما يرى الفارابى - أليق بالشعر منها بغيره - البرهان خاصة - لأنها لا تتسم بصدق أو بكذب (٢) ، ومن ثم فهي تعين على تحقيق الهدف المرجو من القياس الشعرى وهو التخيل .

وعلى هذا الأساس ، أساس اختلاف وظيفة كل من القياس البرهانى والقياس الشعرى ، تتحدد طبيعة اللغة فى كل من هاتين الصناعتين ، وتتميز اللغة العلمية عن اللغة الشعرية ، فالاسم عندما يستخدم فى العلوم - على حد قول الفارابى - « فانا نستعمله ارادة لتفهيم » أى بقصد التفهيم ، ومن هنا ينبغى أن يكون دالا على ذات شيء راتبا عليه دائما من أول ما وضع ، أما الاسم الذى يستعمل فى الشعر فانه لا يستعمل بقصد التفهيم ، وانما التخيل ، فانا عندما نريد أن نقول « زيد بحر » نريد « أن تخيل أن زيدا بحر لكثرة وجوده » (٣) .

هكذا تصبح اللغة عند الفارابى ذات مستويين دلاليين ، فتستخدم استخداما حقيقيا يفيد التفهيم ، وآخر مجازيا - يتجاوز الدلالة الوضعية الاصطلاحية الثابتة للألفاظ - بقصد التخيل . ويقتصر العلم ( أو البرهان ) على استخدام المستوي الدلالى الأول ، فى حين يختص الشعر

(١) المصدر السابق (٢٥) .

(٢) الفارابى : شرح أرسطو طاليس فى العبارة ، عنى بنشره ولهم كوتش اليسوعى ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٥١ ، ٥٢ .

(٣) ابن باجة : من كتاب العبارة للفارابى ، ص ٤١ .

باستخدام المستوى المجازى بأوسع معانى المجاز ، فضلا عن استخدامه للمستوى الدلالى الأول .

أما ابن سينا وابن رشد فهما يصنفان اللفظ الدال فى اللغة ، ويصنفانه الى عدة أقسام ، وذلك فى سياق شرحهما لكتاب الشعر لأرسطو ، وإن لم يلتزما بالتصور الأرسطى كما هى العادة بالنسبة لهما . فيرى ابن سينا أن اللفظ الدال إما حقيقى ( أو متسول ) ، وإما لفة ، وإما زينة ، وإما موضوع وإما منفصل ، وإما متغير « (١) » .

واللفظ الحقيقى هو « اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى » . وأما اللغة فهى اللفظ الذى تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم ، وإنما أخذه من هناك ككثير من الفارسية المعربة ، بعد أن لا يكون مشهورا متداولاً قد صار كلغة القوم « . وأما النقل « فإن يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى ، وقد نقل عنه الى معنى آخر ، من غير أن صار كأنه اسمه صيرورة لا يميز معها بين الأول والثانى ، فتارة تنقل من الجنس الى النوع ، وتارة من النوع الى الجنس ، وتارة من نوع الى آخر ، وتارة الى منسوب الى شئ من مشابهة فى النسبة الى رابع ، مثل قولهم « للشيخوخة » أنها « مساء العمر » أو « خريف الحياة » .

أما الاسم الموضوع المعمول فهو الذى يخترعه الشاعر ويكون « مو أول من استعمله » .

وأما « الاسم المنفصل والمختلط فهو الذى احتيج الى أن حرف عن أصله ، بمد قصر ، أو قصر مد ، أو ترخيم ، أو قلب . وقيل أنه الذى يعسر التفوه به لطوله أو لتنافر حروفه واستعصائها على اللسان أو بحال اجتماعهما ، والأول هو الصحيح » .

وأما المتغير و ( هو المستعار والمشبه « . . و « الزينة هى اللفظة التى لا تدل بتركيب حروفها وحده ، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة وليست للعرب « (٢) » .

كما يصف ابن رشد الأسماء الدالة الى عدة أقسام مثل ابن سينا ، وإن اختلف معه فى بعض المسميات ، فالأسماء عنده ثمانية أقسام ،

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢ .

فكل اسم فهو حقيقي ( أو متسول ) واما دخيل في اللسان ، واما منقول نادر الاستعمال ، واما مزين واما معمول ، واما معقول ، واما مفارق واما متغير « (١) » .

والأسماء الحقيقية أو المستولية - عند ابن رشد - هي « الألفاظ التي هي خاصة بأهل لسان ما ، ومشهورة عندهم ، مبتذلة ، دالة على المعاني التي وضعت لها من أول الأمر من غير توسط (٢) » .

أما الأسماء الدخيلة ( أو اللغات ) ، فهي التي تكون لأمة أخرى ، فيدخلها الشاعر في شعره ، وذلك مثل الاستبرق والمشكاة وغير ذلك من الأسماء الأعجمية الدخيلة في لسان العرب (٣) .

أما الاسم النادر المنقول فهو نقل اسم غريب : أما من النوع الى الجنس ، مثل تسميته القتل : موتا ، واما من الجنس الى النوع ، مثل تسمية النقلة : حركة ، واما من نوع الى نوع آخر ، مثل تسميته الحيانة : سرقة ، واما أن ينقل شيء منسوب الى ثان الى شيء ثالث منسوب الى رابع مثل نسبة الأول الى الثاني ، مثل ما كان يسمى بعض القدماء « الشيخوخة » : عشية العمر ، ويسمى العشية : شيخوخة النهار . وذلك أن نسبة الشيخوخة الى العمر نسبة العشية الى النهار « (٤) » .

وأما « الاسم المعمول المرتجل ( أو الموضوع ) فهو الاسم الذي يخترعه الشاعر اختراعا ويكون هو أول من استعمله ، وهذا غير موجود في أشعار العرب « (٥) » .

أما « المفارق والمعقول فليس يوجدان في لسان العرب « (٦) » .

ولا يحدد ابن رشد معنى واحد للاسم المفارق ، وهو ما يسميه في كتاب « تلخيص الخطابة » بالألفاظ المخلطة ، ويقول ابن رشد انه قد قيل : انه - يقصد أرسطو - يعنى بالمفارق الأسماء المغيرة بالزيادة فيها

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٣٩ ، فن الشعر ، ص ٢٣٦ ، قارن تلخيص الخطابة ص ٥٣١ ص ٢٣٧ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٥ ، قارن تلخيص كتاب الشعر ص ١٣٨ ، فن الشعر ،

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٣٩ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ ، قارن الخطابة ، ص ٥٣٥ ، ٥٣٦ .

(٤) تلخيص الشعر ، ص ١٤٠ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ .

(٥) تلخيص الشعر ، ص ١٤١ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ ، تلخيص الخطابة ، ص ٣٨٥ .

(٦) تلخيص الشعر ، ص ١٤٦ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ ، ٢٣٨ .

والنقصان منها والحذف أو القلب ، وقيل : بل يعنى بذلك الأسماء التى يعسر النطق بها . وظاهر كلامه ان اسم كان يؤلف عندهم من مقاطع محدودة « (١) » .

أما « الاسم المعقول فانه يقصد به الاسم المحرف بالنقصان ، مثل الأسماء المرخمة عندنا » (٢) .

أما « الأسماء المزينة فهى أسماء كانت تجعل بعض أجزائها نغما فتتزين بها » (٣) . وهى غير موجودة أيضا فى لسان العرب (٤) .

أما « الأسماء المغيرة فهى الاسماء المستعارة التى تستعار اما من الشبيهة مثل تسميتهم الكوكب : نسرا ، واما من الضد ، مثل تسميتهم الشمس : جونة ، واما من اللازم مثل تسميتهم الشحم ندا ، والمطر سماء » (٥) .

هكذا يضعنا تصنيف كل من ابن سينا وابن رشد للألفاظ على النحو السابق أمام عدة أشكال للألفاظ الدالة التى تستخدم فى الشعر بصفة خاصة ، والشعر والخطابة بصفة عامة ، فهناك الألفاظ الحقيقية أو المستولية ، وهى التى تدل على معان اصطلاحية تواضع الناس على استخدامها وهناك ألفاظ تستخدم فى غير معانيها التى وضعت لها ، وهى الألفاظ المنقولة ، وهى لون من ألوان الاستخدام المجازى للغة . وهذا القسم من الألفاظ يماثل قسما آخر من أقسام الألفاظ التى أشار إليها ابن سينا وابن رشد على أنها الألفاظ ( المغيرة ) الذى دلا به على التى يخرعها الشعراء والأسماء التى تخرج عن أصلها فترخم أو تمد مقاطعها لعسر التفوه بها ، وهى الأسماء المنفصلة أو الممدودة ، أو المفارقة والمعقولة عند ابن رشد .

واذا كان ابن رشد قد جعل هذه الأسماء أخص بالشعر من الخطابة ، وان كانت نافعة فى الاثنين (٦) فان ابن سينا جعل هذه الأسماء تخص لغة الشعر وحدها ، لخروجها عما هو مألوف . وقد حرص كل منهما على أن

- 
- (١) تلخيص الشعر ، ص ١٤ ، فن الشعر ، ص ٢٢٨ ، تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٧ .
  - (٢) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ .
  - (٣) تلخيص الشعر ، ص ١٤١ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ .
  - (٤) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٦ .
  - (٥) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ .
  - (٦) تلخيص الخطابة ، ص ٢٣٨ .

يشير الى ما هو غير مستخدم في لغة العرب ، كما أوضحنا ما يستخدم منها في كل نوع من أنواع الشعر اليوناني (١) .

لكن تركيزهما على الأسماء المنقولة والمغيرة واهتمامهما بهما دون غيرهما أكد أن هذه الألفاظ هي التي تخص لغة الشعر - في تصورهما - دون غيرها من الألفاظ ، لأنها هي التي تقابل الاستخدام الاصطلاحي الثابت للغة ، ويتضح هذا من حرصهما على المقارنة بين الألفاظ المستولية ( الحقيقية ) والألفاظ المغيرة لأن الأولى تستخدم في البرهان ( العلم ) والثانية تستخدم في الشعر .

وقد حاول ابن سينا أن يضع حدا فاصلا بين هذين المستويين اللغويين ، عندما حدد هدف كل منهما . فالمستوى الاول الذي تستخدم فيه اللغة استخداما حقيقيا يهدف الى « التفهيم » ، أما المستوى الثانى الذى يستخدم فيه المجاز وغيره من أشكال القول غير المألوفة ، فهو يهدف الى شئ آخر غير التفهيم وهو « التعجيب » . وهنا يلمح ابن سينا الى التمايز الذى سبق أن أدركه الفارابى بين لغة العلم ( البرهان ) ولغة الشعر .

يقول ابن سينا :

« وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح ، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية ، وسائر ذلك يدخل لا للتفهم بل للتعجيب مثل المستعارة ، فيجعل القول لطيفا كريما .

واللغة تستعمل للاغراب والتحير والرمز . والنقل أيضا كالاستعارة ، وهو ممكن ، وكذلك الاسم المضعف . وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألد وأغرب وبها تفخيم الكلام ، وخصوصا الألفاظ المنقولة . فلذلك يتضحكون بالشعراء اذا أتوا بلفظ أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الايضاح ، ولا يستعمل شئ منها للايضاح » (٢) .

ومجمل ما يريد أن يقوله ابن سينا ، أن هناك أفضلية للقول الواضح الذى تستخدم فيه الألفاظ استخداما حقيقيا لأنه يسعى الى التفهيم ، أما الألفاظ الأخرى التى تعتمد على النقل أو الاستعارة والألفاظ الأجنبية أو الغريبة ، فهى لا تهدف الى التفهيم أو الايضاح ، انما تتغيا - أساسا - التعجيب والالذاز . ويؤكد ابن سينا أن هذا المستوى اللغوى الذى

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٣ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٣ .

يستعمل للاغراب والالذاذ والتعجيب أليق بالشعر لأن الشعر لا يستخدم مثل هذه الوسائل لتحقيق التفهيم أو الايضاح وإنما للتعجيب والالذاذ ، ومن ثم اذا استعمل الشاعر الأسماء الممدودة أو المنقولة أو المستعارة بقصد الايضاح فانه يصبح موضعاً للسخرة . وبعبارة أخرى ، ان مهمة اللغة الشعرية الممثلة في الاستعارات أو المجاز والألفاظ الغريبة والنادرة - كما يذهب الى ذلك ابن سينا - ليست هي الايضاح ، ولهذا يشير ابن سينا الى استهزاء النقاد بالشعراء اذا جاءوا بمثل هذه الأسماء بقصد الايضاح . وقد تبدو عبارة ابن سينا الأخيرة مضطربة ومبهمة الى حد ما : « فلذلك يتضحكون بالشعراء ٠٠٠ » ولا يمكن أن يغفل الباحث أن ابن سينا قد طرح هذا التصور ازاء شرحه لنص أرسطو ، ومن هنا فانا ازاء هذا الاضطراب - ان كان ذلك صحيحاً - نرى أنه من الأفضل أن نعرض للتصور الأرسطى ، بل نص أرسطو نفسه الذى يعرض فيه لاختلاف لغة الشعر عن لغة التخاطب العادية ، ويهاجم فيه النقاد الذين يستهزئون بالشعراء :

« وجودة العبارة فى أن تكون واضحة غير مبتذلة . فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هى أوضح العبارات ، ولكنها مبتذلة ٠٠٠ أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهى التى تستخدم ألفاظاً غير مألوفاً . وأعنى بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود وكل ما بعد عن الاستعمال . ولكن العبارة التى تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة . فمئذها بالاستعارات وسائر الأنواع التى ذكرناها تنأى بالعبارة عن السوقية والابتذال ، والاستعمال الاصلى يكسبها وضوحاً . وليس أعون على اكتساب الوضوح مع اجتناب السوقية من المد والترخيم فمتحوير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية ، والخروج عن الاستعمال العادى تجتنب السوقية وباشتراك هذه الأنواع مع الكلام العادى يكتسب الوضوح . فليس بصواب اذا ما عاب النقاد على الشعراء هذه الأساليب واستهزؤا بهم . كما كان أوقليديس الكبير يزعم أن نظم الشعر يهون أمره اذا أجزى للشاعر أن يمد المقاطع كلما أراد ٠٠٠ وانه لمضحك أن يبدو الشاعر مستخدماً لهذه الطريقة فى قريب من هذا ، ولكن الاعتدال أمر واجب فى جميع الأجزاء فانك قد تحدث هذا الأثر بعينه باستخدام الاستعارات والألفاظ الغريبة والأنواع الشبيهة بهذين استخداماً غير لائق بقصد الاضحاك ، وما أبعد هذا عن حسن التصرف فى الألفاظ » (١) .

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ص ١٢٢ - ١٢٦ .

ان قول أرسطو يكشف بوضوح عن أن لغة الشعر تختلف عن اللغة الشائعة ، فلغة الشعر لها خصائصها النوعية التي تميزها عما هو مألوف من القول ، فالشاعر يستخدم الألفاظ الغريبة والممدودة ( أى التي يطيل فيها مقاطع الكلمات ) والاستعارات وكل ما يختلف عن الاستعمال العادى . وفى الوقت نفسه يشترط أرسطو أن يكون الشاعر معتدلا ، فلا يغالى فى استخدام الاستعارات حتى لا يتحول شعره الى الغاز ، ولا يفرط - أيضا - فى استخدام الألفاظ الغريبة حتى لا يتسم شعره بالغموض والاغراب . وحتى لا يصبح الأثر الناتج عن الإفراط فى ذلك مثير للسخرية . ويهاجم أرسطو النقاد الذين يسخرون من التجاوزات التي يستخدمها الشعراء - خاصة فى استخدامهم للأسماء الممدودة - فيهنونون بذلك من شأن الشعر حين يعمد الى مثل هذه الانحرافات التي تبدو ميسورة فى نظر هؤلاء النقاد .

وبمقارنة قول ابن سينا السابق بنص أرسطو يمكن أن نقف على حقيقة أن تصور ابن سينا يختلف الى حد ما عن التصور الارسطي ، على الرغم مما قد نشعر به من خلال فهمه الخاص . ان ابن سينا يقترب أكثر من الفارابى حين يرى أن هناك مستويين للكلام أو اللغة ، مستوى لا تخرج فيه الألفاظ عن دلالاتها الحقيقية المتواضع عليها ، وهذا هو المستوى الذى يسعى الى التفهيم ، ومستوى آخر تتجاوز فيه الألفاظ معانيها يعينه على تحقيق الالذاذ والتعجيب . ومن هنا يفهم أن الشاعر لا يستخدم الحقيقية الى معان أخرى مشابهة أو مختلفة ، وذلك ما أسماه « بالنقل » أو « الأسماء المغيرة » ، وهذا ما يشمل الاستعارات والتشبيهات والمجاز عموما . وهذا المستوى يسعى الى التعجيب والالذاذ . ويدخل ابن سينا مع هذه الأسماء المستعارة ( وهو هنا يقترب من أرسطو ) الألفاظ الغريبة والأسماء المنفصلة ( الممدودة ) ، لأن استخدام الشاعر لهذه الألفاظ الألفاظ لمجرد التفهيم ، وانما للتعجيب .

وفهم ابن سينا مسألة سخرية النقاد من الشعراء التي أثارها أرسطو وتهوينهم من شأن الشعراء وصناعتهم ، لكنه يستخلص منها قاعدة أخرى يفرضها على الشعراء وهي ألا يستخدموا شيئا فى غير موضعه فلا يستخدمون الاستعارات بقصد الايضاح ، حتى لا يكونوا موضحا للسخرية .

أما ابن رشد فان تصوره للغة الشعر وتمايزها عن لغة البرهان.



— وان كان لا يبعد عن تصور ابن سينا — فانه يبدو أكثر وضوحا وتفصيلا من سلفه فى عرض تصويره فهو بفرق بين الألفاظ الحقيقية ( المستولية أو الأهلية ) التى تدل على معان ثابتة واصطلاحية ومباشرة وبين الألفاظ المغيرة التى لا تدل على معانيها التى وضعت لها ، وانما تتجاوزها الى معان أخرى شبيهة أو مختلفة ، ويرى كابن سينا أن استخدام الألفاظ الحقيقية يفيد فى تحقيق التفهيم ، لأنها مشهورة وغير خافية على أحد : « وأفضل القول فى التفهيم انما هو القول المشهور المبثذل الذى لا يخفى على أحد ، وهذه الأقاويل انما تؤلف من الأسماء المشهورة المبثذلة ، وهى التى سماها — ( يقصد أرسطو ) — فيما قبل الحقيقة وتسمى المستولية والأهلية » (١) .

ويرى ابن رشد أن هذه الألفاظ الحقيقية هى الأليق بأن تستخدم فى البرهان ، لأنها تقتصر على تحقيق الابانة عن المعنى المراد توصيله ، ويقول فى ذلك :

« وأما الألفاظ المستولية فانها تجعل القول محققا ، وليس تخيل فيه معنى زائدا ، ولذلك هى أليق بالبرهان منها بغيرها من الصنائع » (٢) .

لقد أدرك ابن رشد أن البرهان وهو الذى يهدف الى التصديق أو — بعبارة أخرى — اثبات أن شيئا ما موجود أو غير موجود أو الاعتقاد بصحة شيء ما أو عدم صحته ، يعتمد الى استخدام الألفاظ بمعانيها عليه ، بحيث لا تنحرف عن المجرى الطبيعى أدنى انحراف ، ومن هنا الاصطلاحية الثابتة ، وأن يركب هذه الألفاظ بشكل مطابق لما هو مصطلح فهو يستعين بالألفاظ المستولية التى لا تفيد معنى زائدا على ما كان عند السامع » (٣) . كما يحدث بالنسبة للألفاظ المغيرة التى لا تستخدم الا فى الشعر بالدرجة الاولى ، وفى الخطابة أيضا .

ان اللغة الشعرية كما يفهمها ابن رشد ينبغى أن تتجاوز مستوى الافهام الذى تحققه الألفاظ الحقيقية فى البرهان الى مستوى آخر هو اللذة أو التعجيب — كما يتبين عند ابن سينا من قبل — ، لأن الهدف الذى

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٥٣٨ .

تسعى الى تحقيقه الصناعة الشعرية هو التخيل ، ومن هنا كان توسل الشعر بالألفاظ المغيرة بشكل أساسى ، لأنها هي التي « تعطي في المعنى جودة افهام وغرابة ولذة » (١) . كما تتوسل بالألفاظ الغريبة والنادرة والموضوعة والمفارقة ، وغيرها من الأسماء التي أحصاها ابن رشد من قبل .

ولكن هذا لا يعنى أن اللغة في الشعر - في تصور ابن رشد - ولأنها تهدف الى الالذاذ أو التعجيب ينبغي أن تكون كلها مغيرة وغريبة ومختصرة ، اذ لا ينبغي أن تقتصر اللغة الشعرية على الألفاظ الدخيلة ( الغريبة ) والمنقولة والمغيرة فقط ، حتى لا تصبح لغزا أو رمزا يصعب فهمه ، كما حدث بالنسبة لكثير من الشعراء العرب مثل ذى الرمة . ان اللغة الشعرية - عند ابن رشد - وان كان لا بد لها من أن تستخدم لغة مغايرة للغة الشائعة أيالوفة ، فلا بد من أن تستخدم الألفاظ الأخرى الحقيقية أيضا حتى لا يعسر فهمها (٢) .

ينبغي على الشاعر اذن - أن تكون لغته مزيجا من الألفاظ المستولية والألفاظ الأخرى المغايرة وغيرها ، فيأتى بالألفاظ المستولية ( الحقيقية ) حيث يريد الايضاح وبالأخرى حيث يريد التعجيب والالذاذ بشرط ألا يفرط في استخدام الألفاظ المغيرة وغيرها حتى لا يصعب على الفهم ، كما يجب أن يكثر من الأسماء المستولية حتى لا يتحول شعره الى مستوى الكلام الشائع المشهور . هذا ما يذهب اليه ابن رشد في قوله :

« وفضيلة القول العفيفى أن يكون مؤلفا من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر ، ويكون الشاعر حيث يريد الايضاح يأتى بالأسماء المستولية ، وحيث يريد التعجيب والالذاذ يأتى بالصنف الآخر من الأسماء . ولذلك قد يتضاحك ممن يريد الايضاح فيأتى بالأسماء المشتركة أو الغريبة أو الألسن أو المعمولات . ويتضاحك أيضا من يريد التعجيب والالذاذ فيأتى بالأسماء المبتذلة ، وكأن الشاعر يجب ألا يفرط في استعمال الأسماء الغير المستولية فيخرج الى حد الرمز ، ولا أيضا يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر الى الكلام المتعارف » (٣) .

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٧ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٤٤ . فن الشعر ، ص ٢٣٨ .

ومن الملاحظ أن ابن رشد يتبع ابن سينا في فهمه لفكرة أن الشاعر يكون موضعاً للسخرية إذا ما استخدم الأسماء الغريبة والمشتركة وغيرها من الأسماء ، والتي تخص الشعر بقصد الإيضاح ، أو إذا استخدم الألفاظ الحقيقية بقصد التعجيب . لكنه في الوقت نفسه يفهم فكرة الاعتدال الأرسطية في استخدام الشاعر اللغة ، التي تلزم الشاعر بأن يوازن بين الألفاظ الحقيقية والألفاظ المغيرة والمنقولة وغيرها مما يخص لغة الشعر بحيث لا تتسم لغته بالابتذال والسوقية أو تتحول إلى رموز مستغلقة يصعب فهمها .

وعلى الرغم من أن ابن رشد يلتقي مع الفارابي في كون لغة الشاعر لا تقتصر على التوسع في العبارة والمجاز ، فتتشكل من الألفاظ الحقيقية والألفاظ المخيلة معا ، فإن الفارابي - كما رأينا - اكتفى بالالمح إلى ذلك دونما تفصيل .

لقد ميز كل من ابن سينا وابن رشد - متلهما مثل الفارابي من قبل - اللغة العلمية عن اللغة الشعرية على أساس أن الأولى تسعى إلى تحقيق الأفهام والإبانة ، ومن ثم فهي لغة ثابتة مباشرة ، لأنها تتوسل بالألفاظ التي تدل على معانيها التي وضعت لها أول ما وضعت . أما اللغة الشعرية فأنها لا تهدف إلى الأفهام وحده ، بل التعجيب والالذذ ، ومن ثم فهي تتجاوز الدلالات الوضعية الثابتة للألفاظ ، وتنحرف عما هو مألوف وشائع في اللغة دلاليا وتركيبيا . ومن هنا يدرك ابن سينا مثل الفارابي أن الشعراء هم أول من اهتموا إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل ، ذلك أنهم يبنيون لغتهم الشعرية لا على صحة أو أصل ، بل على تخييل فقط (١) . ويشير ابن رشد إلى شيء قريب من هذا ، عندما يرى أن الشعراء هم أول من وقع على الأحوال التي تكون بها الألفاظ والأصوات مؤثرة ، من حيث أنها تخيل أمورا زائدة على مفهوم اللفظ كالغرابة والفخامة (٢) .

وإذا كانت اللغة في الشعر تمثل الخروج عما هو أصلي وحقيقي ، فإن الشعراء بناء على هذا ، وكما يرى ابن سينا ، « يجتنبون اللفظ الموضوع ( يقصد الاصطلاحي ) ويحرصون على الاستعارة حرصا شديدا ،

(١) ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٠٠ ، ٢٠١ ، راجع الفارابي : الحروف ، ص ٤ ، ٧٧ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٠ ، ٥٣١ .

حتى اذا وجدوا اسمين للشيء ، أحدهما موضوع ، والآخر فيه تغيير ما ،  
مالوا الى المغير ، مثلا اذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له : مستراح ،  
ويقال له مسكن ومبيت ، وكان نسميته بالمسكن أولى ، لأنه مكان المرء  
ووطنه ، سموه بالمستراح ، لأنه يدل على تغيير ما ، ويخيل راحة ما ،  
كما ينتقلون الى الوصف عن الاسم ، فيقولون لبعض الدور والمسكن :  
تلك الكثيرة الأبواب ، ول بعضها تلك النى لها وجهان وصراعان متباينان ،  
ولا يقولون بالتصريح : انه دار فلان ، أو مسجد فلان ، بل يتركون الاسم  
الموضوع ؛ ويميلون الى النعت . كذلك يتركون الاسم الموضوع وينتقلون  
الى اسم مشتق عن وصف أو الى مستعار . وبالجمله الى مغير  
هذا « (١) » .

ان حرص الشعراء على استخدام الاستعارة وذكر الأوصاف ، أو  
الاسماء المشتقة عن الأوصاف ، أو الاستعارات ، يؤكد السمة المجازية  
- بالمعنى الواسع - للغة الشعر ، أو يؤكد - بعبارة أخرى - انحراف  
اللغة الشعرية عن كل ما هو عادى وشائع فى اللغة العادية ، دلاليًا  
وتركيبيًا . ويؤكد كذلك تغاير هذه اللغة بل تعارضها مع لغة العلم  
التي تتجنب أى انحراف عما هو أصلى وحقيقى . وهنا نجد كلا من ابن  
سينا وابن رشد يقرن الشعر بالخطابة ، فهما الصناعتان المنطقيتان  
اللتان تعنيان بأمر الألفاظ عناية خاصة - وان كانا يعنيان فى الوقت  
نفسه بوضع حدود تفصل بينهما - فى حين لا تعنى لغة العلم ( البرهان )  
بأمر الألفاظ الا بالقدر الذى يجعلها مفهومة ، يقول ابن سينا :

« واعلم أن الاشتغال بتحسين الألفاظ فى صناعة الخطابة والشعر  
أمر عظيم الجدوى . وأما التعاليم فان اعتبار الألفاظ فيها أمر يسير ،  
ويكفى فيها أن تكون مفهومة ، غير مشتركة ، ولا مستعارة ، وان تطابق  
بها المعانى . ولا يختلف التصديق فى التعليم بأى عبارة كانت اذا عبرت  
عن المعنى . وأما الاقناع فى الخطابة والتخييل فى الشعر فيختلف فى  
المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التى تكسوه . فينبغى أن يجتهد حتى  
يعبر عنها بلفظ يجعله مظلونا فى الخطابة ومتخيلا فى الشعر . فان اللفظ  
الجزل يوهم أن المعنى جزل ، واللفظ السفساف يجعل المعنى  
كالسفساف ، والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنه أمر ثابت ، والعبارة  
المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال . ولذلك فان المشتغلين بالحقائق ،

المتمكنين من المعرفة المتحللين بالصدق لا يتعاطون طريقة تزيين الألفاظ .  
فلا المهندس ولا معلم آخر يعنيه الاشتغال بالألفاظ وتحسينها ، إلا أن  
يكون ناقصا ، أو مزورا ، أو مضطرا إلى أن يروج المعنى باللفظ ، كبعض  
الخراسنية النسفية الذين كانوا قريبا من زماننا » (١) .

وما يكشف عنه قول ابن سينا أن لغة العلم لا تحال بتزيين الألفاظ  
أو تحسينها مثل اللغة الشعرية واللغة في الخطابة لأنها تهدف إلى الفهم  
فقط ، ومن ثم تصبح عناية المشتغلين باللغة العلمية بأمر الألفاظ من حيث  
تحسينها أو تزيينها من قبيل التزوير ، أو ترويض المعنى باللفظ ، وهذا  
يؤكد ما سبق الإشارة إليه من قبل من أن الألفاظ في اللغة العلمية ينبغي  
أن تكون ذات دلالة مباشرة ومحددة أيضا لأن العلم ( أو البرهان ) يعني  
بالمضمون دون الشكل ، والمضمون هنا هو الحقائق العلمية . أما لغة  
الشعر فينبغي أن تكون الألفاظ هي محور اهتمامها بحيث تعنى بتحسينها  
وتزيينها بالقدر الذي تحقق به التخيل ، وينبغي أن تكون معاني الألفاظ  
فيها غير ثابتة ولا محددة أو مباشرة ، إن الأساس في لغة الشعر - عند  
ابن سينا - أن تكون مخيلة ، ومن ثم ينبغي للشاعر - على حد قول  
ابن سينا - « أن يقل من الكلام الذي لا محاكاة فيه ، إذ أن مما يعيب  
الشعر ألا تكون فيه صنعة محاكاة » (٢) .

ويؤكد ابن رشد - أيضا - أن وظيفة الألفاظ في البرهان هي أن  
تبين عن المعنى وتحقق ( التفهيم ) ، وأن ذلك يتم باستخدام الألفاظ  
بمعانيها المتواطأ عليها ، ويشير إلى أن اللغة في العلم عموما لا تعنى  
بتخييل معنى زائد عن المعنى المقصود ، أو عن المعنى عند السامع سواء  
كان بالألفاظ أو الأصوات .

ويؤكد ابن رشد - في الوقت نفسه - أن الألفاظ ذات أهمية كبيرة  
بالنسبة للشعر والخطابة دون غيرهما من الصنائع المنطقية الأخرى كالجدل  
والسفسطة ، يقول ابن رشد :

« إن القول في أحوال الألفاظ التي تكون بها أتم إبانة عن المعاني  
وأجود تفهيمها لها هو ضروري في المخاطبة البرهانية فضلا عن الأقاويل  
البلاغية والشعرية . وذلك أن جهة استعمالها في المخاطبة البرهانية

(١) الخطابة ، ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .

(٢) فن الشعر من كتاب النفاة ، ص ١٩٥ .

انما هو لأن يكون بذلك حصول البرهان أيسر وأسهل وأوضح ، منسل  
ما يقال : انه ينبغي أن تكون الألفاظ المستعملة فيه متواطئة ، غير  
مشتركة ، مشهورة عند الجمهور أو عند أهل تلك الصناعة التي يستعمل  
فيها ذلك البرهان . وان كانت مشتركة ، ان تقسم جميع المعاني التي  
يقال عليها ذلك الاسم المشترك ، ويبرهن على كل معنى من تلك المعاني  
على حدته ، لأن للألفاظ في ذلك معونة في زيادة التصديق الحاصل على  
البرهان وقوته كالحال في الصنائع الأخر ، فانه يلغى لها معونة في إقناع  
التصديق المستعمل فيها . وان كانت في ذلك تختلف ، فأقلها حاجة في  
ذلك صناعة الجدل . ثم من بعدها السفسطة ، ثم من بعدها الخطابة ،  
ثم من بعدها صناعة الشعر ، فهاتان الصناعتان أكثر حاجة الى ذلك .  
فلذلك ما ينبغي في هاتين الصناعتين أن تحصى الأحوال التي اذا استعملت  
في الألفاظ كانت بها الأقاويل البلاغية أتم اقناعا ، والشعرية أتم تخيلا ،  
فانه كما أن الأخذ بالوجوه انما منفعة في هاتين الصناعتين هذه المنفعة ،  
كذلك الحال في الألفاظ ، الا أن القول في أحوال الألفاظ التي بها تكون  
الأقاويل في هاتين الصناعتين أتم فعلا وأعظم نفعا ، وأحرى أن يكون  
القول في ذلك صناعيا . . . . . وانما صارت الألفاظ والأصوات تفعل في  
هاتين الصناعتين هذا الفعل من جهة أنها تخيل في المعنى رفعة أو خسة ،  
وبالجملة : أمرا زائدا على مفهوم اللفظ « (١) » .

وعلى هذا يرى ابن رشد أنه ينبغي على الشاعر أن يقلل من استخدامه  
للكلام الحقيقي المألوف وأن يكثر من الكلام المحاكى حتى تحقق لغته التخيل  
أو تكون أتم تخيلا (٢) .

وتتسم لغة الشعر عند ابن سينا وابن رشد بسمات أخرى تميزها  
من غيرها من الأقاويل ، غير استخدام التغييرات أو المجاز أو الأسماء  
المنقولة أو المخترعة ، أو باختصار غير التجاوز الدلالي الذي تحققه وتخرج  
به عما هو مألوف ومعتاد .

وهذه السمات تتعلق - في الغالب - بشكل الألفاظ بمعناها ،  
قابن سينا - مثلا - يدرك أن الكلمة صوت بصرف النظر عن دلالتها ، وأن  
هذا الصوت يمكن أن يكون له تأثيره كصوت ، كما يدرك أن تشابه  
أصوات الألفاظ وانسجامها وتوافقها أو تقابلها له أثره البالغ في إفادة

(١) تلخيص الخطابة . ص ٥٢٩ ، ٥٣٠ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٥٧ ، فن الشعر ، ص ٢٤٦ .

التخييل الشعري • وإذا كان نص ابن سينا السابق قد أشعرا بشيء من هذا ، خاصة أشارته الى اشتغال اللغة الشعرية بتحسين الألفاظ وتزيينها ، فإن في نص ابن رشد ما يشير الى ذلك في تلميحه الى عناية كل من الشعر والخطابة بالألفاظ والأصوات ، وإن كانت أشارته تلك تلمح بعض الشيء الى عملية الأداء الشفوي في الشعر والخطابة • وهذا ما سنعرض له بعد ذلك - لكن الذي لا شك فيه أن ابن سينا أدرك قيمة الأصوات في الشعر ، حتى انه يرى أنها عنصر أساسي من العناصر التي تجعل القول مخيلا ، ويتضح ذلك من قوله :

« والأمور التي تجعل القول مخيلا : منها أمور تتعلق بزمان القول والقول وعدد زمانه ، وهو الوزن ، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول ، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم » (١) •

وإذا تركنا إشارة ابن سينا الى الوزن - وهو ما سيتناوله الفصل القادم - فأننا نرى أن وسائل التخييل عنده لا تقتصر على المستوى الدلالي للألفاظ ، وهو ما عبر عنه « بالمفهوم من القول » ، ان هناك وسائل أخرى تتصل « بالمسموع من القول » أي تتعلق بالمستوى الصوتي للألفاظ ، فضلا عن أمور أخرى تجمع بين المسموع والمفهوم أي بين المستويين الصوتي والدلالي • ومن هنا يشير ابن سينا الى نوعين من الحيل تتوسل بهما لغة الشعر ، الأول - يختص بالمستوى الصوتي للألفاظ ويركز على الشكل ، والثاني يختص بالمستوى الدلالي للكلمات ( المعنى ) •

ان الملمذ أو المعجب من المسموع أو المفهوم عند ابن سينا أما ان يكون من غير حيل ، كأن يكون اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه ، أو أن يكون ذلك القول بحيل في اللفظ والمعنى (٢) • وعلى الرغم من أنه يشير الى أن الحيل التركيبية في اللفظ تتضمن التسجيع ومشاكل الوزن والترصيع والقلب ، فانه يحصر الحيل اللفظية والمعنوية فيما أسماه بالمشاكل والمخالفة • وهو يدخلنا بعد ذلك في تقسيمات منطقية متشعبة ، فالمشاكل تكون تامة وناقصة ، وكذلك المخالفة ، والمشاكل تكون في اللفظ والمعنى ، واللفظ أما ان يكون عديم الدلالة كالادوات والحروف

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ •

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ ، الحكمة العروضية في كتاب معاني

الشعر ص ٢٢ ، ٢٣ •

ألتى هي مقاطع القول ، واما أن يكون لفظا دالا ، واللفظ الدال اما بسيط  
واما مركب ، أما المعاني فهي أيضا اما بسيطة واما مركبة . وبهذا يضعنا  
ابن سينا أمام خمسة أقسام ، يتفرع كل قسم منها الى شعب متعددة  
متفرقة .

ويمكن أن يفهم مصطلح ( المشاكلة في اللفظ ) عند ابن سينا  
— بشكل عام — على أنه نوع من انواع الجنس ، وقد يعنى به أحيانا  
مصطلحا آخر من مصطلحات البديع ( هو الترصيع ) ، وعندما يعرض  
للمشاكلة في الألفاظ الناقصة الدلالات مثل الحروف ، يقول :  
« ولنبداً من القسم الأول — يقصد الألفاظ الناقصة الدلالات  
كالخروف التى هي من مقاطع القول — فنقول أن من الصيغات التى بحسب  
القسم الاول تشابه أواخر المقاطع وأوائلها . والنظام المسمى المرصع  
كقوله :

**فلا حسمت من بعد فقدانه الظبي**

**ولا كلمت من بعد هجرانه السمر (١)**

والترصيع كما يقول القزويني « توافق الألفاظ مع ما يقابلها في  
الوزن والتقفية » (٢) .

ومن هنا نفهم أن المشاكلة في اللفظ عند ابن سينا نوع من المماثلة  
أو المشابهة أو التوافق بين الألفاظ ، أو هو قسم من أقسام السجع عند  
علماء البلاغة — كالقزويني — يقوم على تساوى الحروف وتوافق حركاتها  
فى كل لفظة مع ما يقابلها ، أو أنه يعتمد — باختصار — على التوافق بين  
الألفاظ المتقابلة فى التقفية والوزن وذلك يتحقق فى البيت الذى استشهد  
به ابن سينا .

ويتحقق مثل هذا التوافق أو المشاكلة فى الحروف عند ابن سينا  
فى حرفى من ، وعن (٣) . وهذه المشاكلة تعد من قبل الجنس  
الناقص .

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ ، الحكمة العروضية فى كتاب معاني  
الشعر ، ص ٢٤ .

(٢) القزويني : الايضاح فى علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ،  
بدون تاريخ ، ص ٢٢٢ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معاني  
الشعر ، ص ٢٦ .



كذلك فإن المشاكلة التي تكون فى الألفاظ الدالة البسيطة عند ابن سينا - تدخل عند البلاغيين فى مبحث التجنيس ( أو الجناس ) ، غير أن ابن سينا يحاول أن يدخل فى هذا اللون البيعى تفريعات وتقسيمات شتى ، فالألفاظ التى تتحقق فيها المشاكلة التامة - عنده - أما أن تكون متفقة التصريف متخالفة الجوهر ( أى متفقة فى الوزن الصرفى ومتخالفة فى الجذر الأصلى للكلمة ) مثل العين والغين ، وأما أن تكون متفقة الجوهر متخالفة التصريف ( أى تكون متفقة فى الجذر الأصلى ومختلفة فى الوزن الصرفى ) مثل قولنا الشمل والشمال أو السمك والسماك . أما المشاكلة الناقصة فهى أما أن تكون متقاربة الجوهر أو متقاربة الجوهر والتصريف مثل الفاره والهارف ، أو العظيم والعليم ، والصابع والسابع أو السها والبسهاد (١) .

أما المشاكلة فى اللفظ بحسب المعنى ، فهو أن يكون لفظان اشتهرا مترادفين ، وأحدهما مقول على مناسف الآخر أو مجانسة ، واستعمل فى غير تلك الجهة ، كالكوكب والنجم ويراد به النبت ، أو السهم والقوس ويراد به الأثر العلوى (٢) .

وتتم المشاكلة فى الألفاظ الدالة المركبة « بأن يكون لفظ مركب من أجزاء ذوات التصريف فى الانفراد ، وتجتمع منها جملة ذات ترتيب فى التركيب ويقارنه مثله ، أو يكون التركيب من ألفاظ لها احدى الصيغات التى فى البسيطة ويقارنه مثله » (٣). ويفهم من هذا النوع من المشاكلة أنه نوع من التوازى فى تركيب البيت الشعرى ويلاحظ أن ابن سينا لم يأت هنا بأمثلة توضح فكرته .

أما المشاكلة التامة فى المعانى البسيطة - ونلاحظ هنا تدخل المسسموع والمفهوم من اللفظ - فإن « يتكرر فى البيت معنى واحد باستعمالات مختلفة » (٤) ، ( ولا ندري هل يعنى هذا استخدام الشاعر

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٧ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٨ .

(٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٩ .

للأسماء المترادفة أو لا ؟ ، وأما الذى بحسب المشاكلة الناقصة » فأن يكون هناك معان مفردة متضادة أو متناسبة ، كمعنى القوس والسهم ، ومعنى الأب والابن ، وقد يكون التناسب بتشابه فى النسبة ، وقد يكون بجهة الاستعمال ، وقد يكون باشتراك فى الحمل ، وقد يكون باشتراك فى الاسم . مثال الأول : الملك والعقل ، مثال الثانى : القوس والسهم . مثال الثالث : الطول والعرض . مثال الرابع الشمس والمطر (١) .

ومن الملاحظ أن هذا النوع من المشاكلة يقوم على نوع من العلاقات المنطقية الخاصة ، كالعلاقة بين القوس والسهم والأب والابن والملك والعقل . مما يبعدها عن أن تصبح « صيغات شعرية » كما يزعم ابن سينا .

وأيا كان الأمر ، فهناك قسم أخير من المشاكلة ، عند ابن سينا ، التى تكون فى المعانى المركبة ، « وذلك بأن يكون معنى مركب من معان وآخر غيره ، يتشاكل ترتيبهما أو يشتركان فى الأجزاء » (٢) .

أما المخالفة عند ابن سينا فانها تبدو أحيانا مماثلة للطباق أو المقابلة . فالمخالفة مقصورة عنده على المعنى ، حيث انه لا يوجد لفظ من الألفاظ مخالفا لآخر من جهة لفظيته ، وإنما يخالفه من حيث معناه (٣) . ومن المخالفة فى الألفاظ الناقصة الدلالات مخالفة الحرف « من » للحرف « الى » (٤) حيث تستخدم من للابتداء والى للانتهاء .

أما المخالفة فى اللفظ البسيط فأن يكون هناك لفظان يقع أحدهما على شيء والآخر على ضده أو ما يظن به أنه ضده وينافيه ، أو ما يشاكل ضده أو يناسبه ويتصل به ، وقد استعمل على غير تلك الجهة ، كالسواد التى هى القرى ، والبياض والرحمة وجهنم وما جرى مجراه .

- 
- (١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٣٩ .  
 (٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٩ .  
 (٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٨ .  
 (٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٦ .

أما المخالفة في اللفظ المركب « فالذى يكون فيه ترتيب الأجزاء بين جملتى قولين مركبين : اما في أجزاء مشتركة فيهما ، أو أجزاء غير مشتركة فيهما » (١) .

والمخالفة في المعنى البسيط اما أن تكون « تامة في الأضداد وما جرى مجراها واما ناقصة ، وهى بين شئ ونظيره ضده أو مناسب ضده ، أو بين نظيرى ضدّين أو مناسبيهما » (٢) .

أما القسم الخامس والأخير من المخالفة التى تكون فى المعانى المركبة فان يتخالف المعنيان - فى التركيب أو الترتيب بعد الشركة فى الأجزاء ، أو بلا شركة فى الأجزاء : ويدخل فى هذه القسمة قولهم : اما كذا كذا ، واما كذا وكذا .

والجمع والتفريق كقولهم : أنت وفلان بحر ، لكن أنت للغمار ، وذاك للزعاق . وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم ( يرجى ) ، ويتقى :

### يرجى الحيا منه وتخشى الصواعق (٣)

هذه هى الصيغ الشعرية أو الحيل اللفظية والتركيبية والمعنوية التى يرى ابن سينا انها أنها تخص الشعر وحده دون البرهان والصنائع المنطقية الأخرى ، ويرى أنها هى التى تكتمل بها الوظيفة الشعرية للغة ، لأنها من قبيل التحسينات اللفظية وان لم تخل من المعنى والدلالة أيضا . وقد يبدو واضحا - الى حد ما - الجزء الخاص بالمشاكلة اللفظية - عند ابن سينا - لأنه فى مجمله يتعلق بما ينبغى أن هذه المشاكلة اللفظية ، وهى تعتمد على تناسب أصوات الألفاظ فى البيت الشعرى الواحد لاتنفصل عن الوزن الشعرى بل تبدو مرتبطة به ، ان لم تكن متداخلة لأن الوزن فى الشعر يقوم أساسا على مبدأ الرئاسب الصوتى بين أجزاء البيت الواحد . أما المشاكلة التى تتعلق بالمعنى ، وكذا أقسام المخالفة فانها تبدو فى معظمها غامضة الدلالة ، يصعب أن تخرج منها بما يمكن أن

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٨ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٩ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٩ .

نعتبره من قبيل السمات الشعرية الخاصة لأنها ليست الا نوعا من المباحكات المنطقية .

ويرى ابن رشد - مثل ابن سينا - أن لغة الشعر لا ينحصر تمايزها عن اللغة الحقيقية في البرهان في مجرد الاختلاف الدلالي ، ذلك أن « القول - عنده - إنما يكون مختلفا ، أى مغيرا عن القول الحقيقي ، من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير ، وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغير أنه اذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ، ووجد له فعل الشعر » (١) .

ومن هنا يرى أن هناك وجوها لتحسين الألفاظ يختص بها القول الشعرى دون غيره ، حيث تكسب الخول سمة الشاعرية بالاضافة الى الاستخدام المجازى للغة ، أو استخدام التغييرات ( وهى بمعنى المجاز عند ابن رشد ، كما سيتضح وتشمل كل ما يعد خروجا عن المؤلف فى لغة الشعر دلالة وتركيبا ) .

وتتمثل وجوه التحسين - عند ابن رشد - فيما أسماه « الموافقة والموازنة » . وهذان المصطلحان يشبهان ما قد أسماه ابن سينا من قبل « المشاكلة » و « المخالفة » ويقصد ابن رشد بالموافقة والموازنة المجانسة والمطابقة عند أهل زمانه - على حد قوله ، وهو يرى انهما لا يخلوان من أن يكونا فى كل اللفظ وفى كل المعنى . وفى هذا يقول :

« وأما موافقة الألفاظ بعضها لبعض فى المقدار ومعادلة المعانى بعضها لبعض وموازنتها فأمر يجب أن يكون عاما ومشتريكا لجميع الألفاظ التى هى أجزاء القول الشعرى . وذلك أنا نجد الشعراء ، وان استعملوا الألفاظ الحقيقية فى المواضع التى يهزأ بهم فى استعمالهم إياها ، ليس يخلو شعرهم من هذين الأمرين ، أعنى من الموازنة والموافقة فى المقدار . ولكن كان هذا عاما لجميع أنواع الشعر .

وأما الأشعار التى تأتلف من الأسماء المختلفة فوجود هذا المعنى فيها أبين وموافقة الألفاظ التى ذكر فى المقدار هى موافقة بعضها لبعض فى عدد الحروف . وأن وافقت مع هذا فى كل اللفظ ، أو فى بعض

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤٩ ، فن الشعر ، ص ٢٤٢ .

اللفظ ، فهو الذى يعرف بالمطابقة والمجانسة عند أهل زماننا • والموافقة  
أنحاء • وذلك أنه لا تخلو الموافقة أن تكون فى كل اللفظ وكل المعنى  
وهذا مثل قول الشاعر :

**لا أرى الموت يسبق الموت شىء**

ومثل قولهم : « طويل النجاد » ، « طويل العماد » • أو يكون  
فى بعض اللفظ وبعض المعنى ، أو يكون فى بعض اللفظ وكل المعنى ،  
أو يكون فى كل اللفظ وبعض المعنى ، أو يكون فى كل اللفظ فقط ،  
أو يكون فى بعض اللفظ فقط ، أو يكون فى كل المعنى فقط ، أو يكون  
فى بعض المعنى فقط •

فمثال الموافقة فى بعض اللفظ وبعض المعنى • الأسماء المشتقة من  
تصريف واحد • وذلك مثل قول المتنبي :

**على قدر أهل العزم تأتي العزائم**

**وتأتى على قدر الكرام المكارم**

ومثال الموافقة فى بعض اللفظ وكل المعنى قولهم : درهم ضرب  
الأمير ، ومضروب الأمير • ومثال عكس هذا ، أعنى فى كل اللفظ وبعض  
المعنى : الأسماء المشككة • والشعراء يستعملونها كثيرا ، ومثال الموافقة  
فى كل اللفظ فقط الأسماء المشتركة ، مثل قول العري : .

**معان من أحببتنا معان**

ومثل قوله :

**فزندك مغتال وطرفك مغتال**

ومثال المتفقة فى بعض اللفظ فقط قول حبيب

**متى أنت على ذهيلة الحى ذاهل**

وهذا كله فى لغة العرب ، مثل الضرب والضرب ، والحمل والحمل  
ومثال الموافقة فى كل المعنى فقط الأسماء المترادفة ، مثل قوله :

**أقوى وأقفر**

ومثال المتفقة فى بعض المعنى : الأسماء المختلفة التى تدل من الشىء  
الواحد على جهات مختلفة ، مثل الصارم والذكر (١) •

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤٥ وما بعدها ، فن الشعر ، ص ٢٣٩ وما بعدها •

أما الموازنة في أجزاء القول فهي على أنحاء أربعة :

أحدها أن يأتى بالشئ وشبيهه : مثل الشمس والقمر ، أو بالأضداد ، مثل الليل والنهار ، أو يأتى بالشئ وما يستعمل فيه ، مثل القوس والسهم ، والفرس والجمال ، أو يأتى بالأشياء المناسبة ، مثل الملك والاله ، وهذه المناسبة إنما تؤخذ من أربعة أشياء . ومن هذا الباب عيب على الكيمت قوله :

### تكامل فيها الدل والشنب

لأن الدل غير شبيه بالشنب ٠٠٠ (١)

ان قول ابن رشد فيما أسماه « الموافقة » يدخل ، وكما أشار هو الى ذلك في مبحث الجنس عند البلاغيين بأنواعه من جناس تام وناقص (٢) . وهو لا يعنى به بمجرد التشابه الصوتى الذى يحدثه تطابق كل حروف اللفظين ، المتجانسين أو بعض حروفهما ، وإنما يعنى - أيضا - التشابه المعنوى . لكنه - مثل ابن سينا - يعتمد الى تقسيمات منطقية عقلية يريد من خلالها أن يقف على أنواع الجنس وان بدا أوضح من ابن سينا فى هذا ، على الأقل لحرصه على التمثيل بنماذج من الشعر العربى لما يقول . والموافقة عنده أيضا لا تقتصر على الموافقة فى حروف اللفظ ، فقد تكون موافقة فى المعنى . وهو يشير بذلك الى الترادف ، الذى يرى أنه يخص الشعر فقط .

أما الموازنة فلا نفهم ما اذا كان المقصود بها المطابقة أم لا ، خاصة وأنه أشار الى ما يفيد ذلك فى بداية نصه السابق ، وقد يبدو أنه يقصد بالموازنة نوعا من التكافؤ الذى يقوم اما على علاقة تشابه مثل الشمس والقمر ، واما علاقة تضاد مثل الليل والنهار - وهذه مطابقة واما على علاقة تناسب مثل الملك والاله . الأمر الذى يجعلنا لا نتردد فى أن نقول أن هذه التقسيمات التى تدخل عنده تحت اسم الموازنة ليست الا تقسيمات تقوم على علاقات دلالية منطقية كالعلاقة التضادية بين الليل والنهار والعلاقة التى تقوم على التناسب بين الملك والاله وهكذا .

يتفق الفلاسفة اذن فى أن هناك مستويين لغويين ، المستوى الأول تستخدم الألفاظ فيه بمعانيها الحقيقية التى وضعت لها أول ما

(١) تلخيص الشعر . ص ١٤٨ ، ١٤٩ ، فن الشعر ، ص ٢٤١ .

(٢) الايضاح فى علوم البلاغة ، ص ٢١٦ .

وضعت ، ومستوى آخر مجازي يتجاوز الدلالات الوضعية للألفاظ الى دلالات أخرى مشابهة أو مغايرة .

وقد رأوا أن اللغة في العلم ( أو البرهان ) تقتصر على استخدام المستوى الأول ، لأنها تهدف الى تحقيق الافهام أو التوصيل - بحسب الحد - الذي يهدف الى غاية أبعد هي التصديق أو الاعتقاد بشيء ما ، في حين أن اللغة الشعرية تتوسل بالمستويين معا ، وتختص باستخدام المستوى المجازي ، فضلا عن استخدام الأسماء الغريبة والنادرة والممدودة أو بعض التراكيب التي تعنيها في تحقيق ما تهدف اليه من الذاذ أو اثارة للعجب أو الدهشة .

وقد أرادوا بعد ذلك أن يقفوا على الخصائص النوعية للقول الشعري، وما اذا كانت تنحصر فقط في مجرد التوسع في العبارة واستخدام المجاز ، وعلى الرغم من أن الفارابي قد ألمح الى ما قد توجه اللغة الشعرية من تحسينات للألفاظ وترتيبها على نحو خاص (١) ، فانه لم يعن بتوضيح هذا ابن سينا وابن رشد ، حيث اهتمما بإبراز السمات الشكلية للألفاظ وجوه التحسينات في الألفاظ المستخدمة في الشعر كالألفاظ ، وقد فعل المستخدمة في الشعر ، وهي سمات تتعلق بالألفاظ كأصوات مسموعة أولا ، ثم مسموعة ومفهومة ثانيا ، فوقف ابن سينا عندما أسماه بالمشاكلة والمخالفة في اللفظ والمعنى ، وكذلك وقف ابن رشد عندما أسماه بالموافقة والموازنة في اللفظ والمعنى باعتبارهما مما يخص الشعر وحده .

لقد استطاع الفلاسفة المسلمون أن يقفوا على الفرق الجوهرى الذى يميز لغة الشعر عن اللغة العلمية ، وعندما ألحوا على أن اللغة الشعرية تتميز بالخروج عن الأصل ، أى أنها تنحرف عن معيار ما هو قياسى ومصطلح عليه فى اللغة فى الوقت الذى تلتزم فيه لغة العلم ( البرهان ) بما هو متواضع عليه فى اللغة . وأدرك هؤلاء أيضا أن خروج اللغة فى الشعر عن الأصل يرتبط بالهدف الذى تريد تحقيقه ، ذلك أنها لا تسعى الى الافهام والتوصيل كما هو الحال بالنسبة للغة العلمية ، وانما تهدف الى تحقيق أمر زائد عن المعنى ، وأن هذا الانحراف انحراف جمالى متعمد، ذلك أنها تقصد من ورائه اثارة الدهشة أو العجب أو اللذة . وقد عوا فى الوقت نفسه أن الوظيفة الشعرية للغة يمكن أن توجد خارج الشعر ، لكنها تكون دائما ثانوية مساعدة ، فى حين تكون هى العنصر المهيمن فى

(١) راجع ص ١٧٤ .

الشعر ، بمعنى أنها تتحقق بأقصى حد ممكن بحيث يتفهم التوصيل - وهو هدف اللغة العلمية - الى الوراء وتصبح هي مقصودة لذاتها . كما أشار هؤلاء الفلاسفة أيضا الى أهمية وجود المستويين اللغويين في الشعر ، أى المستوى الحقيقى والمجازى ، حتى لا تتحول اللغة الشعرية الى لغز مستغلق .

تلك هي تصورات الفلاسفة التى يمكن للباحث أن يقف عليها من خلال محاولتهم لحد اللغة الشعرية بمقارنتها بلغة البرهان ، وهى تصورات تشكل فى مجملها نواة جنينية لتصورات النقاد المحدثين الذين أقاموا جهودهم على أساس الاستفادة من تطور علم اللغة الحديث ، وعنوا بدراسة لغة الأدب بصفة عامة ولغة الشعر بصفة خاصة . فشغلوا بالبحث عما يميز لغة الشعر عن غيرها من المستويات اللغوية الأخرى . وفى مقدمة هؤلاء النقاد أعضاء حلقة براغ اللغوية ، ومن أبرز هؤلاء يان مكاروفسكى ( Jan Mukarovsky ) . فقد ذهب مكاروفسكى الى أن العنصر الجوهري الذى يميز لغة الشعر عن اللغة القياسية ( Standard Language ) هو تحطيم لغة الشعر لمعيار اللغة القياسية (١) وأن هذا التحطيم أو الانحراف الذى تقوم به اللغة الشعرية ليس الانحرافا جماليا متعمدا (٢) ، ذلك أن اللغة الشعرية لا تهدف الى التوصيل - الذى هو مهمة اللغة القياسية - بل أنها تدفع بهذا التوصيل الى الوراء ، حيث يصبح التعبير أو القول فى هذه الحال مقصودا لذاته ، وليس مستخدما لخدمة التوصيل (٣) .

كما يروى رومان ياكبسون ( Roman Jakobson ) هو أحد رواد الاتجاه البنىوى فى دراسة الأدب فى النقد الأوروبى الحديث - أن الوظيفة الشعرية للغة ليست هى الوظيفة الوحيدة لفن القول ، ولكنها تعد الوظيفة السائدة والمهيمنة فيه ، فى حين أنها تعمل فى النشاطات القولية الأخرى كوظيفة مساعدة ومكملة (٤) .

وفضلا عن ذلك فإن حديث الفلاسفة عن اللغة العلمية فى البرهان

Mukarovsky, Jan : Standard Language and Poetic Language. (١)  
in Linguistics and Literary Style, ed. Donald C. Freeman, U.S.A.,  
1970, p. 47, 52.

Ibid, p. 42. (٢)

Ibid., p. 43. (٣)

Scholes, Robert : Structuralism in Literature, Yale University (٤)



واللغة الشعرية - خاصة في حديث الفارابي - يستدعى الى أذهاننا ما يثيره النقد الحديث حول الفروق التي تميز اللغة العلمية عن لغة الشعر ، فاللغة العلمية لغة دلالية محضة ، فهي تهدف الى التطابق الدقيق بين الاشارة والمدلول ، أما اللغة الأدبية فهي لا تكون دلالية فقط ، وإنما تضي أبعاد من ذلك ، اذ أنها تهدف الى التأثير في موقف القارئ . ولعل من أهم الفروق التي أشار اليها فلاسفتنا بين هاتين اللغتين أن التشديد في لغة الشعر يكون على الاشارة نفسها أى على الرمز الصوتي للكلمة ، ومن هنا فهي تستعين بجميع أنواع الصنعة اللفظية لتلفت النظر الى الشعر نفسه ، فضلاً عن تركيزهم على السمة التخيلية ( استخدام التصوير والمجاز ) للقول الشعرى ، فهذه الخصائص التي تميز الشعر عن العلم عند فلاسفتنا هي ما نمتها المقولات النقدية الحديثة والمعاصرة (١) .

---

(١) « رينيه ويليك » ، ر « وستن وايزن » ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ١٩٧٢ ،

## ٢ - لغة الشعر ولغة الخطابة

تبين فيما سبق أن القياس الخطابي قياس منطقي يهدف الى الاقناع بقصد التصديق ، في حين يهدف القياس الشعري - وهو منطقي أيضا - الى التخيل ، وهذا الاختلاف بين وظيفتي القياس الخطابي والشعري يفرض - على الأقل نظريا - اختلاف وسائل كل منهما في تحقيق وظيفته بحيث يمكن أن يوضع الشر في مقابل الخطابة • ولكن تجاور الخطابة والشعر في المتصل المنطقي الذي يجمعهما - حيث يمثل الشعر أحد قطبي هذا المتصل في حين يمثل البرهان قطبه الآخر المقابل ، وتقع الخطابة بينهما بحيث تسبق الشعر مباشرة - يفرض بدوره وجود تشابه ما بين هاتين الصناعتين • يؤكد هذا التشابه ما سبق أن أشير اليه من أن الفلاسفة جعلوا الشعر والخطابة - بوصفهما صناعتين منطقيتين - صناعتين مدنيّتين مدنيّتين عاميتين موجّهتين الى الجمهور والعوام • وقد ترتب على هذا أن أصبحت وسائلهما متشابهة بل مشتركة أحيانا في تحقيق الاقناع والتخيل •

لقد بدت الخطابة - عند هؤلاء الفلاسفة - على الرغم من كونها صناعة اقناعية تصديقية في حاجة دائمة الى التخيل لما له من دور في تحقيق الاقناع ، ومن ثم فهي تشترك في كثير من خصائص اللغة الشعرية • لكنها وان استخدمت بعض الوسائل الخاصة بالشعر مثل التشبيهات والاستعارات وغيرها مما تخرج به لغة الشعر عن حدود المألوف ، فان الحدود بين الخطابة والشعر تظل واضحة عند الفلاسفة الى حد كبير •

ومن هنا نجدهم - في معرض حديثهم عن أن الوزن في الشعر ليس هو ما يميز الشعر عن النثر ، وان المحاكاة ( بمعنى التصوير وكل ما هو جمالي مؤثر ) هي التي تميز الشعر عن النثر - يحذرون مما قد يعرض للشاعر من ( خطابية ) أو للخطيب من ( شعرية ) ، خشية أن يضل كل منهما طريقه ، ومؤكدين أن الفرق بين الشعر والنثر ( خاصة الخطابة )

ليس مجرد الوزن ، فالشعر أبعد ما يكون عن الاقناع ، لأنه يقوم على المحاكاة أو التخييل .

وبناء على هذا فإن الفارابى وإن كان قد صرح من قبل باشتراك الخطابة والشعر فى خروجهما عما هو مألوف ومصطلح عليه فى اللغة ، بحيث أصبحت لغة الخطابة والخطباء مماثلة للغة الشعر والشعراء من حيث التوسع أو ( التسامح ) فى العبارة واستخدام التجوزات مما قد يفقد لغة الشعر خصوصيتها ، فإنه يدرك الفروق التى تميز بين الاستخدام الخطابى والاستخدام الشعرى للغة . يتضح هذا من قوله :

« والخطابة قد تستعمل شيئا من المحاكاة يسيرا ، وهو ما كان قريبا جدا واضحا مشهورا عند الجميع ، وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية ، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله ، غير أنه لا يوثق به .

فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بليغة ، وإنما هو فى الحقيقة قول شعرى قد عدل به عن طريق الخطابة الى طريق الشعر . وكثير من الشعراء الذين لهم - من طبائعهم - قوة على الأقاويل المقتنة يصنعون الأقاويل المقتنة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا وإنما هو قول خطبى عدل به عن منهاج الشعر الى منهاج الخطابة » (١) .

يصبح الفرق بين الخطابة والشعر فى استخدام اللغة - عند الفارابى - فرقا كميا ونوعيا ، فالخطابة تستخدم ما هو شعرى لكنها ملزمة باستخدام قدر يسير من المحاكاة ، لأن كثرة استخدام التشبيهات والاستعارات أو كل ما هو خاص باللغة الشعرية يجعل من القول الخطابى قولاً شعرياً ، وهذا يعنى أنه الفرق الكمي بين الخطابة والشعر فى استخدام المحاكاة يتحول الى تغير كیفى ، وبهذا يمكن أن نضع حدوداً بين ما هو شعرى وما هو خطابى على الرغم من توسل الخطابة بما هو شعرى . وفى الوقت نفسه فإن الخطيب عندما يستخدم هذا القدر اليسير من المحاكاة يكون ملزماً باستخدام ما هو قريب ومشهور من هذه المحاكاة ، ومن هنا تحتفظ اللغة الشعرية بخصوصيتها عند الفارابى رغم استخدام الخطابة لها .

لكن الحدود بين لغة الشعر ولغة الخطابة تتضح أكثر عند ابن سينا ،

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٢ ، ٩٣ ، جوامع الشعر ،

فقلما يجمع ابن سينا بين الخطابة والشعر - كما يحدث عند الفارابي - في سياق الحديث عن اللغة المستخدمة في الشعر التي يفترض أنها اللغة التي يتميز بها الشعر عن البرهان ، فسمات اللغة الشعرية أكثر وضوحا وتحدا عند ابن سينا ، اذ أن الخروج عن الأصل منسوب للشعراء وحدهم دون الخطباء ولغة الشعرية دون لغة الخطابة ، والاختراع في اللغة مباح للشعاعر ومحظور على الخطيب ، واستخدام الاستعارات والحرص على استخدامها يكون من قبل الشعراء لا الخطباء ، واستخدام الحيل اللفظية والمعنوية يخص لغة الشعر وحدها حتى انها تصبح « صيغات شعرية » .

ان لغة الخطابة عند ابن سينا - وقد تحددت سمات اللغة المستخدمة في كل من العلم ( أو البرهان ) والشعر - تحتل موقعا وسطا بين لغة العلم ولغة الشعر ، فتجمع بين بعض سمات كل منهما ، وقد تكون أقرب الى الأولى منها الى الثانية . « فالأصل الأول في الخطابة - كما يقول ابن سينا - أن تكون الألفاظ التي منها تتركب الخطابة ألفاظا أصلية مناسبة ، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها « كالأبازير » ، وكذلك اللغات الغريبة وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب ، وهي ألفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها ، وانما الشعراء ومن يجري مجراهم هم الذين يختلفون في تركيبها ، مثل قولهم : فلا يتكشحم . فان هذه مما ينفر عنها في الخطابة لأنها أخرى أن تستعمل في التخيل منها في التصديق » (١) .

هكذا يحدد ابن سينا أن الأصل في الخطابة أن تستخدم اللغة فيها استخداما حقيقيا مناسباً ، في حين أنه حدد فيما سبق - وكما سيتضح لنا بعد ذلك - أن المبدأ في لغة الشعر هو الخروج عن هذا الأصل ، فما يخص لغة الشعر مثلا من استعارات وألفاظ أجنبية ( غريبة ) وتراكيب تخرج عما هو مألوف وعادي فانما يستعان بها في لغة الخطابة على أنها أشياء ثانوية ، لكنها مؤثرة ، ومن هنا يصفها بأنها « أبازير » ( والأبازير هنا بمعنى التوابل ) .

ويؤكد ابن سينا ذات الفكرة عندما يذهب الى أنه يحسن أن تستخدم الأسماء المستعولة ( الحقيقية ) والمناسبة في الخطابة وأن التغييرات تصلح الى حد ما ، وأنه ينبغي أن يهجر في لغة الخطابة كل ما يتصل بلغة الشعر

(١) الخطابة ، ص. ٢٠٤ .

من سمات خاصة بها ، فالترداد على سبيل امثال أولى بالشعر من الخطابة لأنه يخيل توكيد المعنى ، والتصديق لا يستعان فيه بالتكرير البتة الا أن يكون التصديق غير واقع - أو يرفد - بتخييل (١) .

يشدد ابن سينا - اذن - على ضرورة اجتناب الخطيب - فى لغته - كل ما هو شعري ، وقد نتج هذا التشديد عن وضوح غاية كل من الخطابة والشعر كقاسيين منطقيين ، واستمرار حضور تفرقه بين هاتين الغائتين ( وهما الاقناع والتخييل ) فى ذهنه دائما . وبناء على ذلك فهو ينص على أن من الألفاظ ما لا يستحسن استخدامه فى الخطابة ما يكون مأخوذا من الشعر مخيلا فيه طبيعة الشعر « ومن هذا ما كان يسمى فى عصره » بذوب الشعر ، فهو يرى أنه « ان كان قد استحسن فى زمانه فانما استحسن فى البلاغة من حيث هى بلاغة يراد بها التعجيب لا من حيث هى خطابة يراد بها ايقاع التصديق للجمهور » (٢) .

ان كون الخطابة صناعة اقناعية والشعر صناعة تخيلية يعنى أن هناك اختلافا فى وسائل الصناعتين ، ذلك ما يريد أن يؤكد ابن سينا ، الاستعارات والمجاز فى الأقوال الموزونة من استعمالها فى الأقوال المنثورة فى ذلك « أن الخطابة معدة الى الاقناع ، والشعر ليس للاقناع والتصديق ، ومناسبتها للكلام النثرى المرسل أقل من مناسبتها للشعر » (٣) . والسبب ومن ثم - وبناء على كل ما تقدم - فهو يضع مبدأ عاما مفاده أن « استعمال ولكن للتخييل » (٤) .

لكن هذا لا يعنى أن يكون كل كلام الخطيب من جنس واحد فيستخدم المعتدلات من الألفاظ فقط ، فربما وجب أن يستخدم الألفاظ المخيلة الأخرى التى تميل اما الى الافراط واما الى التقصير لأنها هى التى تعينه على استدراج السامعين والا لأصبح « القول الخطبى ساذجا على فطرته الأولى غير معان بحيله ، وحينئذ ربما لا يفاد منه اقناع » (٥) .

وعلى الرغم من هذه الحدود التى يحاول ابن سينا أن يضعها ليفصل بين الاستخدام الخطبى والاستخدام الشعرى للغة ، فان كلامه السابق

(١) الخطابة ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢١٠ ، ٢١١ .

(٣) الخطابة ، ص ٢٠٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

(٥) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

يفيد أنه يمكن للخطابة أن تتوسل بالاستعارة ، لكنه يحرص مرة أخرى على أن يؤكد أن استخدام الاستعارة والتشبيه - رغم نفعهما - ليس أصلا في الخطابة وانما هو أصل في الشعر (١) ، بل انه يذهب الى أن الاستعارة وان انتفع بها في الخطابة فهي ينتفع بها على أنها وسيلة خادعة أو غش ينتفع في ترويح الشيء على من ينخدع وينغش (٥) . يقول ابن سينا :

« وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل بل على أنها غش ينتفع به في ترويح الشيء على من ينخدع وينغش ، ويؤكد عليه الاقناع الضعيف بالتخييل ، كما تغش الأطعمة والأشربة بأن يخلط معها شيء غيرها لتطيب به أو لتعمل عملها فيروج أنها طيبة في أنفسها » (٣) .

ان تصور ابن سينا للاستعارة على أنها « غش وخداع » ينتفع به في الخطابة يشير الى حاجة الخطابة الى التخييل حتى لو كان غشا وخداعا - للتأثير على المتلقي ( وهو السامع على الأكثر في حالة الخطابة ) الذي يسهل خداعه ، ومن هنا فهو يكاد يقصر استخدام الاستعارات على خطب يعينها ، وهي الخطب التي تقال على المنابر أو في المحافل ، لأن هذه الخطب عادة ما تكون موجهة الى الجمهور والعامة ، أما الخطب الموجهة الى الخواص كالتى تكون بين يدي الحكام أو في المشاجرات في المجالس الخاصة فلا يحتاج فيها الى كثرة الاستعارات والتشبيهات ، بل يقتصر فيها على جودة العبارة دون اللجوء الى الاستعارات وما يشابهها من وسائل تخيلية . يقول ابن سينا :

« والقول الحصومى يحتاج أن يجعل قولاً شديداً التقريب من الغرض ، وأن يكون اللفظ فيه شديداً المطابقة للمعنى ، لا سيما حيث لا يكون كالخطبة ، بل يكون بين يدي حاكم واحد ومجلس خاص ، وذلك لأن تكلف الحصومة في مثل هذا الموضع يكون أيسر منه على رأس المألأ المزدهم ، فان مثل هذا الموضع يحتاج الى عمل واحد من الخطابة ، وهو حسن العبارة ، ولا يحتاج الى كثرة الاستعارات والتشبيهات والتهويلات كما تحتاج اليها الخطبة التي على المنابر أو عند المحافل ، بل الاشتغال في المشاجرة التي تكون في مجلس خاص يجب أن يكون مقصوراً على اظهار

(١) الخطابة ، ص ٢١٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٣ .

(٣) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

الغرض الخاص بالأمر ، وأن يظهر بالقرب منه وحتى لا يكون الشاكى منها أيضا قد بعد عن المراد « (١) » .

وهذا معناه أن ابن سينا يرى أن جودة العبارة ليست مشروطة باستخدام الاستعارات والتشبيهات والتهويلات ، لأن هذه الأشياء تصبح بمثابة تكنفات زائدة يمكن الاستغناء عنها ، خاصة في الأقوال الخطابية التي يقصد منها « تصديق الخواص » لأن المهم بالنسبة لهذا النوع من الخطب هو توصيل الغرض الخاص بالأمر بشكل قريب ومباشر ، وهنا تتوسل العبارة بألفاظ شديدة المطابقة للمعنى بحيث لا نحرف عنه ولا يضاف إليها زيادات أخرى . أما الخطب الموجهة للعوام فيمكن أن يستعان في « تصديقهم للشيء » بوسائل تخيلية انفعالية كالاستعارة والتشبيه ، لتستثيرها وتدفعهم نحو التصديق .

كذلك فإن الكتابة النثرية سواء كانت خطبا أو رسائل يختلف الحال فيها عن الخطب الشفهية ، فهي ليست في حاجة الى كثرة التغيرات أو الاستعارات ، وانما تخلط بها أشياء لطيفة من التغيرات المعتادة ، وقليل من الغريبة « (٢) » . كذلك فإن كثيرا من الألفاظ الاستعارية النادرة المستطرفة في الخطب يقبح أن تستخدم في الكتابة ، ومن ذلك الإفراطات في الأقاويل « (٣) » .

لكن استخدام الاستعارة في الخطابة مشروط بمواصفات حددها ابن سينا أيضا منطقيا وأخلاقيا ، فالاستعارة التي تشاكل الخطابة ينبغي ألا يكون من الاستعارات البعيدة المغالى فيها ، كما يجب ألا تكون حقيرة أو قبيحة ، فتذهب الى جهة الاستهزاء ، لأن مثل هذه الاستعارات ، خاصة القبيحة ، لا تصلح الا في ضرورة من مؤذيات الشعر ، وهي التي تذكر فيها الأهاجى الفحش « (٤) » ، وفي الوقت نفسه فإن الاستعارات قد تستحب لأسباب أخلاقية أيضا في الخطابة ، ذلك حين يريد الخطيب أن يعبر عن معنى فاحش ، فإنه يصبح من حسن الأدب في التعبير ألا يصرح باللفظ البسيط الذي يدل على هذا المعنى الفاحش بلا تركيب ، بل ينبغي عليه

(١) الخطابة ، ص ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

(٢) الخطابة ، ص ٢٣٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ ، ٢٣٢ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢١٢ .

آن يعرض عن هذا اللفظ ، ويستعير له ، ويقيم شيئا بدله ، وان كان كذبا فهو كذب حسن (١) .

ويلج ابن سينا - أيضا - على تجنب الاستعارة البعيدة في الخطابة اذ لا بد أن تكون مناسبة وقريبة : « ينبغي للخطيب اذا أراد أن يستعير ويغير حيث يريد التحسين ، أن يأخذ الاستعارة والتغيير من جنس مناسب لذلك الجنس ، محاك له غير بعيد منه ، ولا خارج عنه . فانه اذا أراد أن يحقر انسانا ويقبحه ، فيجب ملتصقا ويحقره : ان فلانا ليتكدى . واذا أراد أن يفخم أمر حريز ، لم يبعد بالمحاكاة ، بل حاكاه بأنه حاذق بما يتعاطاه ، وكما يقال للص المحتال : انه لص بالتدبير والحيلة . وربما كان ما يحاكيه به ليس يخرج به الى ضد المعنى ، بل يجعله أصغر وأكبر فيه كمن يهون حال الظالم ، فيقول : مخطيء ، مسيء ، أو يعظم الظنية في أمر من أساء وأخطأ ، فيقول : ظالم ، متعد ... »

« واذا لم يجد الخطيب للشيء اسما فأراد أن يستعير له ، فينبغي أن يستعير اسمه من أمور مناسبة ومشاكلة ، ولا يمعن في الاغراب ، بل يأخذ الاسم المحقق لشبيهه ومناسبه ، فتغيره اياه ليس مستعار المستعار ومغير المغير . ثم يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة ، وقد استعملت في المتعارف من الكلام ، مثل قول القائل : فوابردا على كبدي . فان أمثال هذه الاستعارات قد صارت لفرط الشهرة كأنها غير استعارات ، وأما الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف ، فأكثرها منافية للخطابة . وانما يجوز أن تختلق (٢) . الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري » (٣) .

ان استخدام الخطابة الاستعارة يختلف - عند ابن سينا - اختلافا بينا عن استخدام الشعر لها ، فالخطيب ينبغي أن ينوخي القرب والمناسبة اذا ما أراد استعارة ، اسم لشيء ما فيكون هذا الاسم مناسبا وملائما للمستعار له ، وأقرب الى المشابهة والمماثلة منه الى الاختلاف والبعيد ، وعليه أن يختار من الاستعارات ما هو مألوف ومشهور وأصبح شبيها بالكلام العادى ، ذلك أن اختيار الاستعارات الغريبة أمر يخص الشعر

(١) الخطابة ، ص ٢٠٧ .

(٢) جاءت بهذه الكلمة في النص ( تختلف ) ويبدو انها خطأ مطبعي لأن الصحيح ( تختلق ) لمناسبتها للسياق .

(٣) الخطابة ، ص ٢٠٥ - ٢٠٧ .



وحده . لكن ابن سينا يوصي في الوقت نفسه ألا يعمن الخطيب في استخدام السخيف من العبارة ، لأن ذلك يكون مستقبحا أيضا ، فينبغي أن تسمو العبارة عن الابتذال دون أن تصل إلى الغموض أو الإبهام ، من الضروري إذن أن تكون العبارة في الخطابة بما فيها من استعارات معتدلة حتى يستطيع سمنعوها دون سقاط الجمهور فهمها متى أصاخوا إليها إصاخة متأمل دون حاجة إلى فحص ونظر (١) .

ويدعو ابن سينا في الوقت إلى أن يتجنب في الخطابة استخدام الاستعارات المتداخلة ، وهو أن تدخل استعارة في استعارة (٢) . وبهذا يؤكد ابن سينا الفارق النوعي بين الخطابة والشعر فالخطابة تقوم أساسا على التتابع المنطقي للأفكار التي يحددها العقل ، لأنها صناعة تصديقية ، في حين أن الشعر يقوم على توالي الصور التي يحددها الخيال (٣) . ويبدو هذا الطلب متسقا مع المبدأ العام الذي أقره من قبل ، وهو تجنب الاكثار من الاستعارات في الخطابة ( وفي النثر عموما ) ، لأن جودة العبارة في الخطابة تميل إلى الاستخدام المنطقي للغة أكثر ، لما قد يسببه الاكثار من التغيرات والاستعارات من تضليل قد ينحرف بالخطابة عن وظيفتها الحقيقية وهي الاقناع بقصد التصديق .

أما بالنسبة لابن رشد ، فقد - يبدو لغير المتأمل لنصوصه أنه يحو الفرق بين الخطابة والشعر في استخدام اللغة حتى أن اللغة الشعرية تكاد تفقد خصوصيتها التي وجدناها واضحة عند ابن سينا - والفارابي أيضا - بل وعند ابن رشد نفسه في المبحث السابق . والسبب في ذلك أن ابن رشد - مثل الفارابي - كثيرا ما يجمع بين الخطابة والشعر حين يتحدث عن استخدامهما للغة أو الألفاظ .

وقد سبقت اشارته إلى أهمية الألفاظ والأصوات في هاتين الصناعتين - على نحو خاص - دون غيرها من الصنائع المنطقية من جهة أنها « تخيل أمرا زائدا عن مفهوم اللفظ » مثل « غرابة اللفظ فإنها تخيل غرابة المعنى ، وكذلك فخامته تخيل فخامة المعنى » (٤) . كما أشار إلى أن الخطابة مثلها مثل الشعر تستخدم الأسماء الغريبة والمنقولة والمختصرة

(١) الخطابة ، ص ٢٢٩ .

(٢) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

Baldwin, C.S. : Ancient Rhetoric and Poetic, p. 3. (٣).

(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٠ .

والمنفصلة - والمغيرة ، وأن نفع هذه الأسماء - التى تدخل فى التغيرات -  
نفع مشترك فى كل منهما (١) .

لكنه لا يلبث أن يستدرك - بعد ذلك - ليحفظ اللغة الشعرية  
خصوصيتها ، ومن هنا نجده لا يختلف مع ابن سينا حول أن الشعراء  
هم أول من أدرك تأثير الأحوال التى تكون بها الألفاظ والأصوات مؤثرة  
بخروجهم عما هو أصلى فى اللغة ، كما أنه يدرك أن استخدام الغريب  
والنادر والمخترع من الأسماء بوصفها تغييرات أخص بالشعر من  
الخطابة (٢) . ويزداد الأمر وضوحا عندما يضع ابن رشد مبدأ عاما  
لاستخدام اللغة فى الخطابة ، وهذا ما يتميز به عن سابقه الفارابى وابن  
سينا ، يقول ابن رشد :

« ينبغى أن نقول من أين نؤخذ الأقاويل الحسان المنجحة الفعل .  
فإن شأن هذه الصناعة إنما هو أن يفعل الاقتناع حسنا جيدا ، فنقول :

إن مبدأ الأمر فى ذلك هو أن تكون الألفاظ المستعملة فيها جيدة  
الافهام لذيدة عند كل أحد . والألفاظ ، فهى دالة على شيء . فما كان  
منها يفعل مع الدلالة جودة الافهام والالذاذ ، فهى التى تفعل جودة الاقتناع .  
وليس يصلح لهذا الفعل الأسماء التى من اللغات الغريبة ، لأنها مجهولة  
غير جيدة الافهام . ولا يصلح أيضا لذلك الأسماء المبتذلة المشهورة ،  
لأنها وإن كانت جيدة الإفهام فإنها غير لذيدة ، فاذن ليس كل ابدال وتغيير  
يصلح لهذه الصناعة ، وإنما الذى يصلح لها من التغيرات ما وجدت فيه  
هذه الزيادة ، أعنى جودة الافهام مع الالذاذ . وهذا التغيير هو مثل قول  
القائل : ان الشيخوخة هى فاعلة الحيرات ، بدلا من قوله : ان الشيخ  
هو فاعل الحيرات ، فهذا تغيير ، ولكنه مفهم ، لأنه من الجنس . والشيخ  
إنما هو فاعل للحيرات من قبل الشيخوخة » (٣) .

يحدد ابن رشد وظيفتين للغة فى الخطابة ، هما جودة الافهام والالذاذ،  
حتى تفى بالغرض الأساسى من الخطابة وهو جودة الاقتناع ، أى أن تكون  
اللغة مفهومة بعيدة عن الغموض ، لذيدة بعيدة عن الابتذال ، وقد يضيف  
أحيانا وظيفة ثالثة هى أن تعطى فى المعنى رفعة ما أو خسة ما (٤) ،

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٤٤ وما بعدها .

(٣) المصدر السابق ، ص ٦٠٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٥٢٣ .

لكنه - وعلى أية حال - يحدد للخطيب في ظل هذا المبدأ ما ينبغي أن يتجنب استخدامه فيحذر من استخدام الأسماء التي يعسر تفهم المعنى منها ، أو التي تخيل في المعنى أحوالا زائدة على ما يحتاج إليها .

وأحد أصناف هذه الأسماء « هو أن يستعمل من ضروب الأسماء المركبة ما يخيل معنى غير مشهور ويعسر الوقوف عليه ، أو يخيل فيه عرضا بعيدا » وأمثال هذه الأسماء ليست توجد في لسان العرب (١) ، ومنها استعمال الألفاظ الغريبة الدخيلة ، وذلك على وجهين : « أحدها أنه يستعمل منها في مخاطبة أمة ما عو في غير لسانها بل من لسان أمة أخرى غريبة عنها . والثاني أن يستعمل في مخاطبة تلك الأمة الأسماء الغريبة المقرطة الغريبة الموجودة في لسانها » (٢) .

كما ينبغي على الخطيب أن يتجنب استعمال الأسماء المنقولة التي لا تخيل المعنى الذي نقلت إليه بشكل محدد للاشتراك الذي فيه وكثرة ما يدخل تحته أو التي تخيل منه عرضا بعيدا ، أو ما يخيل منه زمانا غير الزمان الذي وجد فيه المعنى . « ومثال الاسم المشترك المنقول أن يسمى اللبن : الأبيض ، فإن الأبيض يقال على أشياء كثيرة . . . ، فيعسر فهم ما يراد بذلك . . . وأما الذي يخيل زمانا غير زمان فمثل أن يدل على الفعل المستقبل بكلمة الماضية أو على ما وجوده في غير زمان الكلمة الدالة على الزمان » (٣) .

ويضيف ابن رشد قوله : « فهذه الأصناف لا ينبغي أن تستعمل في الخطابة وهي تستعمل في الشعر ، أعني التي تخيل في الشيء عرضا بعيدا » . . كما يرى أن الأسماء المنقولة لا تستخدم في الخطابة وهي في أول أمرها لأنها تكون غريبة ، فتصعب عندئذ أخص بالشعر ، « فاذا تمادى الزمان بها وصارت مشهورة فهي تصلح للخطابة عندئذ . ولا تستخدم الا لضرورة عندما لا يلغى للشيء الذي فيه القول اسم ، فينقل إليه اسم آخر ، وإن لم يقصد به أن يستمر طول الزمان ، وإما عندما يراد أن يسمى به ذلك الشيء في الزمان المستقبل على جهة الشريعة للناس » (٤) .

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٥٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٥٧ ، ٥٥٨ . راجع أيضا ، ص ٥٤٤ ، ٥٤٥ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٥٥٨ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٥٥٩ .

أما الأسماء المترادفة عند ابن رشد فصالحة جدا لصناعة الشعر ، وقد تصلح أيضا لصناعة الخطابة لكن استعمال الشاعر لها يختلف عن استخدام الخطيب . فالشاعر يستخدم هذا الصنف لأسباب أخصها به استعمالها لتصحيح الوزن والقافية مثل قوله :

### ومنذ أتى من دونها النأى والبعد

والخطيب يستعملها للاستظهار ، وربما استعملها على جهة المغالطة وإيهام تكثير المعنى بتكثيرها عند التقسيم . وإذا استعملها الشاعر ، فينبغي أن يستعمل منها ما يخيل في المعنى أمرا زائدا على ما يخيلة الاسم الآخر ، مثل قولنا : الصهباء ، وخندريس ، وقرقف ، وحما . فان هذه الأسماء كلها ، وان كانت مترادفة ، فانها تخيل في الحمر معانى مختلفة « (١) .

يتضح إذن أن الخطيب وان استخدم في لغته ما هو خاص بلغة الشعر فهو ملزم بتحقيق شرطين فيما يستخدم ، فينبغي أن يتجنب الغرابة والغموض ، اذ ليس كل ما يصلح للشعر من أسماء غريبة يعسر فهمها ، أن أسماء مشتركة منقولة يلتبس على السامع تحديده معناها صالح للخطابة . ومن هنا نجد ابن رشد يؤكد أن الأسماء الغريبة والمركبة خاصة بالشعر وحده ، وأنه يختار في الخطابة ما كان يؤدي الى المعنى بسهولة ، وما يخيل فيه حالا بمقدار ما يحتاج اليه في هذه الصناعة لا ما كان غامضا ، ولا ما كان يخيل في المعنى أمرا أعظم مما قصد اليه ، لأن الغموض لا ينبغي أن يستعمل مع من يقصد تبصيره ، وانما مع من يقصد أن يغمض عليه المعنى « (٢) .

لكن هذا لا ينفي أهمية استخدام الأسماء المغيرة أو التغيرات في الخطابة وربما ما كان بعيدا منها عند ابن رشد ، لأنها تعين الخطيب على تحقيق حودة الاقناع ، لأن ذلك وان عد غشا فهو غش ينتفع به - كما ذهب الى ذلك ابن سينا من قبل - ويعين على ترويح الشيء الذي يراد الاقناع به . يقول ابن رشد :

« والخطباء ربما استعملوا أثناء خطبهم التغيرات الشعرية ، أعني البعيدة ، فيوهم من ليس له بصر بالفرق بين التغير الشعر والخطبي أن ذلك الفعل الصادر عن ذلك التغير هو فعل الأقاويل الخطبية ، وليس

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٥٩ ، ٥٦٠ .

الأمر كذلك ، وإنما مثال ذلك من يخلط سقيونيا بشراب الورد ، نأذا  
أسهل ذلك الشراب . أوهم أن ذلك الاسهال إنما كان عن فعل شراب الورد  
عند من لا معرفة له بقوة الورد (١) .

ان قول ابن رشد يؤكد أن الخاصة النوعية للشعر هي « استخدام  
ترويح المعنى المراد أن يقتنع به السامعون . بل ان الخطيب - عند ابن  
رشد - ينبغي أن يجعل أقاويله مزيجا من الألفاظ المشهورة والألفاظ  
التغييرات خاصة الغامضة » وأن مجيئها في الخطابة ليست الا من قبيل  
المستعارة والغريبة ، حتى يقوم الكلام الخطابي بوظيفته من تحريك ملنفس  
يدفعها الى الاقناع المرجو . فضلا عن أن وجود القول المخيل مع القول  
المشهور يبرز الفارق النوعي بين المستويين الأمر الذي يدفع القول المخيل  
الى القيام بوظيفته على أتم وجه من اثاره وتحريك لنفوس المستمعين نحو  
الاقناع (٢) .

والألفاظ المغيرة عند ابن رشد تتفاعل في تحقيق التخييل فمنها  
ما هو أكثر تخييلا هي التلائم الشعر وتخصه ، في حين أن الأقل  
تخييلا هي التي تصلح للخطابة بل ان استخدام هذه التغييرات يتفاوت  
في الانواع الخطابية وفق ما يتطلبه الموقف الخطابي نفسه . يقول ابن رشد :

« والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى  
الواحد بعينه من الرفعة والحسة ، لتفاضلها في الغرابة ، والصناعة الشعرية  
فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا . وأما صناعة الخطابة ، فانها تستعمل  
من ذلك ما هو أقل وبمقدار ما يليق بها ، وذلك هو القدر الذي يفيد وقوع  
الاقناع في الشيء المتكلم فيه . فان ذلك أيضا يتفاضل في صناعة الخطابة  
بحسب اختلاف ما فيه القول » (٣) .

(١) المصدر السابق ، ص ٥٤٣ ، ٥٤٤ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٨٤ . من اللافت للنظر أن مكاروفسكي في مناقشته  
لمشكلة العلاقات بين اللغة القياسية ، واللغة الشعرية ، يرى أن الارتباط الوثيق بين هذين  
المستويين اللغويين يتمثل في حقيقة ان اللغة القياسية هي الخلفية التي ينعكس عليها  
الانحراف الجمالي التعمد في اللغة الشعرية . بمعنى أن وجود اللغة القياسية في عمل  
شعري ما يساعد على إبراز هذا الانحراف الجمالي الذي تتميز به اللغة الشعرية . وتصور  
ابن رشد السابق وان كان يجيء في سياق حديثه عن الخطابة يشكّل الى حد ما بداية  
جينية لتصور مكاروفسكي . انظر :

Standard Language and Poetic language, p. 43.

(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤١ ، ٥٤٢ .

ومن هنا فان التغييرات والاستعارات لا تستخدم - عند ابن رشد - في كل أنواع الخطب ، فيستغنى عنها في الخطب الموجهة الى الخواص كالخطبة الحسومية التي يراد منها تحقيق الاقناع الصحيح بشكل مباشر وبدون تكلفات زائدة ، لأن استخدام مثل هذه الوسائل تبعد الشاكي عن غرضه ، لأنها تبعده عن الحقيقة ، يقول ابن رشد :

« وأما الأقاويل الحسومية فيجب أن يكون الاقناع فيها أشد تحقيقا وتصحيحا ، ولا سيما ان كان القول عند حاكم واحد ، فان عمل الاقناع يكون أيسر ، لأنه ليس يحتاج أن يتكلف فيه من الاستعارات والتغييرات ما يتكلف في الكلام الذي يكون عند الجماعة . وإذا كان الاقناع خليا من الأشياء الخارجة كان أقرب أن يتميز فيه الحق من غيره . وأن يكون الأمر الذي يتكلم فيه ها هنا أهليا غير غريب ، أي معروفا غير منكر . وأيضا فانه اذا استعملت في لأقاويل الحسومية الأشياء الخارجة ، بعد الشاكي عن غرضه . فلذلك ما ينبغي أن تكون أقاويل الحسوم أقرب الى الحقيقة منها الى التضليل . وانما ينجح فعل الخطيب بالتغيير اللفظي حيث يكون الأخذ بالوجوه والنفاق وأنفع من غيره ، وذلك عند الخطب على الملاءم والجمع الكثير ، لأنه ليس في مثل هذه الأقاويل الصحة ، كما يطلب عند الحكم الخاص ، (١) .

الأصل في الخطابة اذن أن تستخدم الألفاظ الحقيقية والألفاظ المشهورة ، لأن ذلك أقرب الى تحقيق الاقناع وأكثر ملاءمة لطبيعته التصديقية التي تجعله أقرب الى التصديق البرهاني منه الى التخيل الشعري ، ومن هنا توضع الضوابط دائما في استخدام كل ما يخص الشعر في اللغة الخطابية ، فبقدر حاجة الاقناع الى التخيل تستخدم الوسائل الشعرية ، وبحسب النوع الخطابي أيضا تستخدم تلك الوسائل .

ويفرق ابن رشد أيضا بين حاجة الكتابة المنثورة ( الخطابة أو الرسائل ) والخطب الشفهية الى الاسلوب الشعري ، فالخطب المكتوبة أو الرسائل أنواع ، والمبدأ العام في صياغة كل ما هو مكتوب أن تكون جيدة وسهلة القراءة في الوقت ذاته ، ومن ثم يتوخى فيها أن يستخدم من التغيير ما هو أقرب الى الشهرة ، وتستبعد التغييرات والاستعارات البعيدة عنهم ، تجعل الكلام صعب الفهم أو مختلا (٢) .

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢٩ - ٦٣٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٣١ ، ٦٣٢ .

لكن استخدام الاستعارات والتغيرات فى الخطابة عموما مشروط بتحقيق مبدأ الافهام والالتداذ ، ومن ثم فهم يشدد على تجنب الاستعارات البعيدة والمركبة لأنها قليلة الافهام ، كما يستبعد - أيضا - ما هو يفعل التفهيم دون أن يكون ملذا (١) . ذلك لأن الاستعارات البعيدة والمركبة هى التى تخص الشعر ، فى حين أن الاستعارات البسيطة هى الأليق بالخطابة (٢) .

هكذا يتفق الفلاسفة حول أن اللغة فى الخطابة تستخدم ما هو شعري ، لحاجتها اليه فى الاقتناع ولكنها تستخدمه بشروط بحيث تظل الحدود الفاصلة بين الخطابة - كصناعة تصديقية - والشعر كصناعة تخيلية قائمة ، وتصبح الوظيفة الشعرية للغة فى الخطابة وظيفة ثانوية لأنها نعين على تحقيق الاقتناع فقط ولا تفعله ، فالخطابة بحكم كونها صناعة تصديقية ، وبحكم موقعها الوسط بين البرهان والشعر فى المتصل المنطقي أميل الى الاستخدام الحقيقى للغة ، أى الى استخدام لغة العلم التقريرية المباشرة ، ولهذا فهى عندما تستخدم التغيرات أو الاستعارات الشعرية ، فإنها لا تستخدم الا ما كان مشهورا وواضحا وقرىبا ومناسبا ، وتستبعد ما هو غامض وغريب وبعيد ، ثم تستخدمه على أنه غش وخداع ينتفع به فقط للتأثير ولتقوية الاقتناع . فضلا عن أن هذه التغيرات لا تستعمل الا فى نوع خاص من الخطب وهى الموجهة الى الجمهور والكترة من الناس لحاجة هذا النوع الى التخيل ، فى حين لا يحتاج اليها فى الخطب التى تكون فى المجالس الخاصة . كذلك فان هذه الأشياء لا تستخدم الا فى الخطب الشفهية ، ويقل استخدامها بل ينعدم فى النشر المكتوب عموما كالرسائل .

وينتهى الفلاسفة الى أن الفارق بين الخطابة والشعر فى استخدام اللغة الشعرية فارق كمى ونوعى ، حيث يشترطون ألا يكثر الخطيب من استخدام التغيرات وأن يستخدموا منها مكان بعيدا عن الغموض والاغراب . والأساس فى هذا أن الخطابة تهدف الى تحقيق جودة الافهام مع جودة الالتداذ فى حين أن الشعر يهدف الى التخيل . وجودة الافهام والالتداذ تتطلب أن يستخدم الخطيب اللغة استخدامها خاصا الى حد ما بحيث يستخدم من الابدالات والتغيرات عموما ما يحقق الافهام والالتداذ معا ، أو ما يعين على ترويح المعنى المراد اقناع الناس به .

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٥ ، ٦٠٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٣٣ ، ٥٣٤ .

وعلى هذا يؤكد الفلاسفة تحقيق الوظيفة الشعرية للغة خارج الشعر ،  
كما يؤكدون أيضا أن هناك فرقا كبيرا بين تحققها خارج الشعر – كما هو  
الحال في الخطابة والنثر عموما – وتحقيقها في الشعر ، ذلك أنها تظل  
وظيفة ثانوية مساعدة في الخطابة ، في حين أنها تتحقق في الشعر بدرجة  
عالية من التكثيف كميا ونوعيا ، بحيث تصبح هي العنصر السائد.  
والمهيمن فيه •



### ٣ - تركيب القصيدة

وقد ترتب على ارتباط الشعر بالخطابة في ذلك المتصل المنطقي ، وشابه مجالى هاتين الصناعتين واشتراكهما في استخدام الأقاويل التخيلية على النحو الذى رأينا ، أن نظر فلاسفتنا الى القصيدة الشعرية من وجهة نظر خطابية - ان صح هذا التعبير - على الرغم من الفروق الجوهرية التى حرصوا على تأكيدها ليميزوا على أساسها بين الشعر والخطابة ، وما هو شعر وما هو خطابي . ذلك اننا نجد ابن سينا وابن رشد عندما يتحدثان عن بناء القصيدة وأجزائها يذكران ذلك فى سياق حديثهما عن أجزاء الخطبة ، بل انهما يقرنان القصيدة الغنائية بالخطبة حتى فى سياق حديثهما عن المأساة اليونانية .

ففى حديث ابن سينا عن صدور الخطب وهى التى يستفتح بها الكلام فى الخطبة ، نرى ابن سينا يقرن هذه الصدور خاصة فى الخطب الخصومية بافتتاحيات القصائد ، خاصة قصائد المديح « وليس الصدر مما يقدمه الخطباء فقط ، بل والشعراء المجيدون ٠٠٠ » (١) . ويتبع ابن رشد سلفه فى ذلك (٢) ، لكنه يؤكد هذا التصور بذكره لنماذج متعددة من بدايات بعض القصائد فى معرض حديثه عما يستقبح من الصدور فى الخطب . يقول ابن رشد :

« ومما يستحق فاعلة الهوان أن يكون التصدير بالأمور الصعبة على النفوس الكهريهة المسموع ، ولا سيما اذا تأمل السامعون أو تفقدوا ما يكون من ذلك ، مثل قول القائل : انه لا يكون هذا حتى أقتل ، أو أنه ليس ها هنا شيء هو لى أكثر مما لكم ، أو أخبركم خبرا لم تسمعوا بمثله

(١) الخطابة ، ص ٢٣٨ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٤١ .

قط في الغرابة أو الشدة . ومن هذا النوع الذي ذكر تستقيح بداءات  
كثير من الأشعار مثل استقباح عبد الملك بن مروان لافتتاح جرير :

**أتصحو بل فؤادك غير صاح**

ومثل ما استقباح استفتاح أبي الطيب :

**أوه بديل من قولتي واه**

وقوله :

**كفى بك داء أن ترى الموت شافيا**

وهذا كثير في أشعار العرب وخطبها « (١) » .

وعندما يذكر ابن سينا أجزاء المأساة اليونانية فهو يتحدث عنها  
مقارنا إياها بأجزاء الخطبة ، فيذهب الى المدخل في المأساة اليونانية  
والجزء الذي يليه ( مخرج الرقاص ) والمجاز ، هذه الأجزاء الثلاثة مجتمعة  
تناظر الصدر في الخطبة (٢) .

ويقيم ابن رشد هذا التناظر بين بشكل أوضح مما هو عند ابن  
سينا ، خاصة وأنه يعنى أساسا بالقصيدة العربية وبنائها : « فأما أجزاء  
صناعة المديح من باب الكيفية فقد تكلمنا فيها ، وأما أجزاءها من جهة  
الكمية فينبغي أن نتكلم فيها . وهو يذكر ( يقصد أرسطو ) في هذا  
المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم . والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي  
ثلاثة ، الجزء الذي يجرى عندهم مجرى الصدر في الخطبة ، وهو الذي  
فيه يذكرون الديار ويتغزلون فيه . والجزء الثاني المدح . والجزء الثالث :  
الذي يجرى مجرى الخاتمة في الخطبة . وهذا الجزء أكثر مما هو عندهم :  
أما دعاء للممدوح ، وأما في تقريظ الشعر الذي قاله . والجزء الأول أشهر  
من هذا الأخير . ولذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول الى الثاني  
استطرادا ، وربما أتوا بالمدايح دون صدور ، مثل قول أبي تمام :

**لهان علينا أن نقول وتفعل**

ومثل قول أبي الطيب :

**لكل امرئ من دهره ما تعودا » (٣) »**

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦٤٤ ، ٦٤٥ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٦ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٩٨ ، ٩٩ ، فن الشعر ، ص ٢١٧ .

هكذا حاول ابن رشد أن يفهم وينظر في الوقت نفسه لبناء القصيدة العربية على أنه مواز لبناء الخطبة ، ولا يفوته أن يسجل ملاحظته عن القصائد التي تخرج عن هذه القاعدة الثلاثية ، حيث تستغنى عن الصدور .

ويمضى ابن سينا وابن رشد في تأكيد التناظر بين بناء القصيدة وبناء الخطبة ، حيث يشدد ابن سينا على أن خاتمة الشعر يجب أن تدل على مقتضاه ، فتدل على ما فرغ منه كما في الخطبة « (١) » وهذا معناه أن تكون نهاية القصيدة اجمال لما سبق ذكره في القصيدة . وهذا بعينه ما يشير إليه ابن رشد في قوله : « وينبغي أن تكون خواتم الأشعار والقصائد تدل باجمال على ما تقدم ذكره من العوائد التي وقع المدح بها ، كالحال في خواتم الخطب » (٢) .

ولكن نظرة ابن سينا وابن رشد للقصيدة العربية وبنائها لم نتحدد فقط من هذه الزاوية الخطابية ، وإنما تحددت أيضا على أساس الاستفادة من التصور الأرسطي لبناء المأساة من حيث هي كل كامل له بداية ووسط ونهاية . وقد بدا ابن رشد أكثر استيعابا وافادة من ذلك التصور الأرسطي من ابن سينا خاصة وأنه كان معنيا بمشكلات القصيدة العربية من حيث بنائها ووحدتها رغم تعدد أغراضها .

لقد أشار ابن رشد بوضوح أن الغاية من التشبيه والمحاكاة في الشعر أن يكون للقصيدة عظم ما محدود تكون به كلا وكاملة (٣) ، ولما كان « الكل هو ما له مبدأ ووسط وآخر (٤) » ، فإن القصيدة - في تصوره - ينبغي أن يكون لها أول ووسط وآخر ، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطا في المقدار (٥) . وهذا يعنى أن ابن رشد حريص على أن يحدد أن وحدة عمل شعري ما تتجسد بداية في كل كامل هو « القصيدة » . وأن هذا الكل مكون من ثلاثة أجزاء أساسية هي البداية والوسط والنهاية . وأنه يقوم على أساس من التناسب بين هذه الأجزاء .

ويشير ابن رشد أيضا إلى أن القصيدة العربية تقوم على تعدد

- 
- (١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٨ ، ١٨٩ .  
 (٢) تلخيص الشعر ، ص ١١٠ ، فن الشعر ، ص ٢٢١ .  
 (٣) تلخيص الشعر ، ص ٨٥ ، فن الشعر ، ص ٢١٢ .  
 (٤) تلخيص الشعر ، ص ٨٥ ، فن الشعر ، ص ٢١٢ .  
 (٥) تلخيص الشعر ، ص ٨٥ ، ٨٦ ، فن الشعر ، ص ٢١٢ .

الأغراض خاصة قصائد المديح (١) التي ينتقل فيها الشاعر من موضوع الى موضوع ويرى أنه « مما يحسن به قوام الشعر ألا يطول فيه بذكر الأشياء الكثيرة التي تعرض للشيء الواحد المقصود بالشعر ، وذلك » ان الشيء الواحد تعرض له أشياء كثيرة ، وكذلك يوجد للشيء الواحد المشار اليه أفعال كثيرة » (٢) . ويرى ابن رشد أيضا أن « جميع الشعراء لا يتحفظون بهذا ، بل ينتقلون من شيء الى شيء ولا يلزمون غرضا واحدا بعينه ، ما عدا أوميرش » (٣) .

يرى ابن رشد - اذن - ضرورة التزام الشاعر بغرض واحد بعينه في القصيدة ، بمعنى أن يكون هناك شيء واحد موصوف . ومن هنا يذهب الى أنه ينبغي على الشاعر أن يجعل للتشبيه والمحاكاة غرضا واحدا وغاية واحدة في قصيدته . ومن هنا فانه يعيب على الشعراء العرب القدماء والمحدثين ، عدم التزامهم بوحدة الشيء الموصوف ، خاصة في قصائد المديح ، ذلك أنه « اذا عن لهم شيء ما من أسباب الممدوح - مثل سيف أو قوس - اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح » (٤) .

وبهذا يقر ابن رشد مبدأ الوحدة الموضوعية في القصيدة ويشدد على أهميته ثم يزد هذه الوحدة الى مبدأ وحدة الطبيعة التي تتحرك من أجل غاية واحدة وغرض واحد - يقول ابن رشد :

« وبالجملة : فيجب أن تكون الصناعة في هذا تشبيه بالطبيعة ، أعني أن تكون انما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد ، وغاية واحدة . واذا كان ذلك كذلك ، فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصودا به غرض واحد ، وأن يكون لأجزائه عظم محدود ، وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر ، وأن يكون الوسط أفضلها . فان الموجودات التي وجودها في الترتيب وحسن النظام ، واذا عدمت ترتيبها ، لم يوجد لها الفعل الخاص بها » (٥) .

هكذا استطاع ابن رشد أن يبين بوضوح وتفصيل في عرض تصوره للقصيدة وأجزائها وترتيبها وتصوره للوحدة فيها ، وهو أمر لم يتوفر

- 
- (١) تلخيص الشعر ، ص ٨٨ ، فن الشعر ، ص ٢١٢ .
  - (٢) تلخيص الشعر ، ص ٨٧ ، ٨٨ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ .
  - (٣) تلخيص الشعر ، ص ٨٨ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ .
  - (٤) تلخيص الشعر ، ص ٨٨ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ .
  - (٥) تلخيص الشعر ، ص ٨٨ ، ٨٩ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ .

لابن سينا • وقد أشار ابن سينا بإيجاز - من قبل ابن رشد - الى تصويره للقصيدة من حيث انها كل يقوم على أول ووسط آخر • وأن هذا الكل يقوم على أساس هذه الأجزاء ، وأنه يقوم على أساس ترتيبها على نحو معين ، بحيث لو فقد أحد هذه الأجزاء فسد ذلك الترتيب (١) •

وبهذا يتضح لنا أن ابن سينا وابن رشد ، وإن كانا قد تناولا بناء القصيدة من زاوية خطابية ولم يخصاها بحديث مستقل فانهما قد أثارا عدة قضايا على درجة كبيرة من الأهمية ، تتصل بوحدة العمل الفني وقيام هذه الوحدة على أساس وحدة الموضوع ، وقد حاول الفيلسوف - خاصة ابن رشد - أن يقدم حلولاً لبعض المشاكل المتعلقة بالقصيدة العربية متعددة الأغراض خاصة قصيدة المديح ، ومن ثم كان بناء الخطبة فضلاً عن البناء الدرامي في المأساة منفذين أساسيين يحاولان من خلالهما أن يضعوا قوانين توجه بناء القصيدة على نحو متماسك ومترابط •

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٣ •



## الفصل الخامس

### وسائل التخيل في الشعر

١ - مفهوم التغير

٢ - الوزن والموسيقى





## ١ - مفهوم التغيير : (التشبيه والاستعارة)

حين حاول الفلاسفة المسلمون أن يقفوا على الخصائص النوعية التي تميز لغة الشعر عن اللغة العلمية في البرهان ، رأوا ان اللغة الشعرية لها من خصائصها الصوتية والدلالية والتركيبية ما يجعلها تتجاوز ما هو مصطلح عليه في اللغة الأصلية ( الحقيقة ) التي تستخدمها لغة العلم ، واصطلحوا على أن الذي يكسب الشعر هذه السمة النوعية التي تميزها عن شتى ألوان القول برهانا كان أو خطابة هو اعتماده بشكل رئيسي على ( التغيير ) أو ( التغييرات ) أي الانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة . وقد تكرر استخدامهم لهذا المصطلح وتعددت دلالاته ، فهو يدل أحيانا على ( المجاز ) بأوسع معانيه من حيث التوسع في الدلالة وتجاوز المألوف في اللغة تركيبيا ، وقد يدل على الاستعارة وحدها دون التشبيه أو كليهما معا . ومن هنا فإنا سنحاول أن نقف على هذه الدلالات المتعددة للتغيير - عندهم - وأكثرها أهمية بالنسبة لهم .

مما يلفت النظر - بداية - أن الفارابي لم يستخدم مصطلح تغيير أو تغييرات أو « الأسماء المغيرة » ، على الرغم من أن ابن رشد أشار في كتابه « تلخيص الخطابة » الى أن الفارابي كان يرى « التغيير المركب » خاصا بالشعر (١) . ويبدو أن ما نسبته ابن رشد الى الفارابي - وهو ما لم نجده في كتابات الفارابي التي وصلتنا - قد ضاع فيما ضاع من مؤلفات الفارابي ، خاصة كتاب الخطابة الذي لم يصلنا منه الا الشيء اليسير اذا ما قرناه بتلخيص كل من ابن سينا وابن رشد للخطابة (٢) . أما ابن سينا وابن رشد فقد تردد عندهما مصطلح التغيير والتغييرات والاسماء ( أو الألفاظ ) المغيرة . وقد دلا بهذه المسميات - بصفة عامة -

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٤ ، ٥٣٥ .

(٢) يذكر ابن أبي أصيبعة أن للفارابي مؤلفا ضخما في الخطابة يقع في عشرين مجلد . انظر : عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٥٧ ، ج ٣/٢٢٣ .

على الانحراف عما هو شائع ومألوف في اللغة صوتيا ودلاليا وتركيبيا .  
فابن سينا يرى أن التغيير هو أن يعبر عن المعنى بغير لفظه ، بحيث يقصد  
– بالتغيير – الصور القائمة على علاقة المقارنة أو الابدال كالتشبيه أو  
الاستعارة ، يقول ابن سينا :

« واعلم أن القول يرشق بالتغيير • والتغيير هو أن لا يستعمل كما  
يوجبه المعنى فقط ، بل أن يستعير ، ويبدل ؛ ويشبه » (١) •

ومن هنا فهو يطلق الأسماء المتغيرة على الاستعارات والتشبيهات (٢) ،  
كما يرادف التغيير والاستعارة وما يجرى من المجاز (٣) • والسائد عنده  
أن يقصد بالتغيير أو التغييرات التشبيه والاستعارة بأنواعهما : « والتغييرات  
أربعة تشبيه ، واستعارة من الضد ، كقولهم جونة للشمس ، • • • واستعارة  
من الشبيه • • • واستعارة من الاسم وحده » (٤) •

وقد يضيف الى التشبيه والاستعارة « المثل » الذي يضرب ضمن  
التغييرات : « • • • فان التشبيه من جملة التغيير ، كأن التغيير منه  
استعارة بسيطة ، ومنه تشبيه بسيط ، ومنه مثل يضرب » (٥) • ومن  
التغييرات أيضا عند ابن سينا غير الصور التشبيهية والاستعارية الكناية  
حيث يقول ،

« ومن التغييرات الحسنة أن يتحدث عن أمر ، بحيث ظاهرة لا يكون  
حجة على القاتل ، ويعتقد في الضمير أنه انما يعنى به معنى ما بلا شك  
فيه من غير أن يكون أقرب به ، ومن ذلك عكسة : وهو أن يقول القاتل بقوله  
على ظاهرة ، وكأنه يقر أن غرضه ذلك المعنى ، لكن الأحوال تدل على ما أريد  
به ظاهر • وربما كان السبب فيه اتفاق الاسم ، بل أكثر ذلك باتفاق  
الاسم » (٦) •

وقد يدل التغيير – أخيرا – عند ابن سينا على الانحراف عن التراكيب  
اللغوية المعتادة من تقديم وتأخير وحذف وزيادة ، وذلك ما يسميه ابن سينا  
بالاغرابات بحسب القول لا بحسب اللفظة المفردة (٧) •

(١) الخطابة ، ص ٢٠٢ •

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢ •

(٣) الخطابة ، ص ٢٠٥ •

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ •

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٣١ •

(٦) الخطابة ، ص ٢٣٠ ، ٢٣١ •

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٣٢ •

فالتغيير عند ابن سينا - اذن - يقصد به استخدام الألفاظ فى غير معناها الحقيقى والخروج بالتراكيب اللغوية عن مجراها الطبيعى وهذا كله يتضمن الصور القائمة على المقارنة أو الابدال كالتشبيه والاستعارة ، وما يجرى مجراها من المجاز ، كما يتضمن الاغرابات فى التراكيب اللغوية المعتادة .

أما مفهوم التغيير عند ابن رشد فهو أوضح وأوسع دلالة منه عند ابن سينا ، فهو بداية يتضمن كل ما يخرج عن المؤلف فى اللغة الحقيقية ، صوتيا ودلاليا وتركيبيا . يقول ابن رشد :

« والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والابدال والتشبيه وبالجمل : باخراج القول غير مخرج العادة ، مثل : القلب والحذف والزيادة والنقصان ، والتقديم والتأخير ، وتغيير القول من الايجاب الى لسلب ، ومن السلب الى الايجاب . وبالجمل : من المقابل الى المقابل ، وبالجمل بجميع الأنواع التى تسمى عندنا مجازا » (١) .

هكذا يدل التغيير بهذا المعنى الشامل على الانحراف عما هو معتاد فى اللغة ومصطلح عليه ، ويدل فى الوقت نفسه على المجاز ، فيصبح كل منهما - أى التغيير والمجاز متضمنا للصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية من مطابقة ومجانسة ، وللتراكيب الغريبة التى تنحرف على التراكيب اللغوية المعتادة أو المعيارية .

وبالإضافة الى هذا ، يدخل فى التغيير عند ابن رشد كل الأسماء التى تفيد معنى زائدا على ما عند السامع مثل الأسماء الغريبة والأجنبية والزينة والمركبة والمغلطة والموضوعة (٢) .

ويحرص ابن رشد - وهو ما لم يفعله ابن سينا - على أن يحدد أن القول المغير هو القول الشعري ، وذلك عندما يعرف القول المغير فى قوله :

« والقول انما يكون مختلفا ، أى مغيرا عن القول الحقيقى ، من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة فى الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير . وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغير أنه اذا غير القول الحقيقى سمى شعرا ، أو قولاً شعريا ، ووجد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول القائل :

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٥١ ، فن الشعر ، ص ٢٤٣ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٨ ، أيضا ص ٥٣١ .

ولما قضينا من منى كل حاجة وسح بالأركان من هو ماسح  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

وانما صار شعرا ، من قبل أنه استعمل قوله : أخذنا بأطراف  
الأحاديث بيننا ، وسالت بأعناق المطى الأباطح بدل قوله : تحدثنا ومشينا .  
وكذلك قوله : « بعيدة مهوى القرط » .

انما صار شعرا لأنه استعمل هذا القول بدل قوله : طويلة العنق .  
وكذلك قول الآخر :

يا دار أين ظباؤك اللعى قد كان لى فى انسها انس

انما صار شعرا لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها ، وأبدل لفظ  
النساء بالظباء ، وأتى بموافقة الانس والأنس فى اللفظ « (١) » .

ومما يلاحظ من قول ابن رشد أن الأساس الذى يقوم عليه التغيير  
أو القول المغير ، والذى يجعل من القول شعرا فى الوقت نفسه هو استخدام  
الصور كالاستعارة - بالتحديد - ثم الكناية . ومما يؤكد هذا استخدام  
ابن رشد للتغيير للدلالة على الاستعارة ( أو الابدال ) ، والتشبيه ( التمثيل )  
بأنواعها ، وأحيانا الكناية بشكل متكرر . فهو يرى أن الأسماء المغيرة هى  
الأسماء المستعارة ، بأنواعها المختلفة (٢) ٠٠٠ ، كما يرى أن التغيير نوعان  
أما التشبيه ( التمثيل ) وأما الاستعارة ( الابدال ) . ويتضح هذا من  
قوله : « ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما ، فيستعمل  
بدل ذلك اللفظ لفظ آخر ، وهذا التغيير يكون على ضربين : أحدهما أن  
يستعمل لفظ شبيه الشئ مع لفظ الشئ نفسه ، ويضاف اليه الحرف  
الدال فى ذلك اللسان على التشبيه ، وهذا الضرب من التغيير يسمى  
التمثيل والتشبيه وهو خاص جدا بالشعر .

والنوع الثانى من التغيير : أن يؤتى بدل ذلك اللفظ الشبيه به أو  
بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشئ نفسه . وهذا النوع  
يسمى فى هذه الصناعة الابدال ، وهو الذى يسميه أهل زماننا بالاستعارة  
والبديع ٠٠٠ « (٣) » ثم يرى ابن رشد أن كل صنف من صنفى التغيير

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤٩ ، ١٥٠ ، فن الشعر ، ص ٢٤٢ ، ٢٤٣ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ ، تلخيص الخطابة ،

ص ٦٠٧ - ٦١٠ .

(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٢ ، ٥٣٣ .

أما بسيط وأما مركب . وأن المركب هو ما يختص به الشعر ، أما البسيط فهو يستخدم في الخطابة (١) .

وعندما يعرض ابن رشد للتغيير في الأسماء فهو يقصد التشبيهات والاستعارات ، وكذلك عندما يشير إلى التغيير في الأفعال فإنه يقصد الاستعارة (٢) ، كما يدخل الكناية أيضا ضمن التغييرات (٣) .

ومن التغييرات عند ابن رشد - عدا الصور البلاغية - التغيير الذي يعطى في الشيء الإفراط في التصغير وهو خاص بالشعر ، ويستخدم في الخطابة بقصد ( أي باعتدال ) مثل من « يقول في ذهب ذهيب ، وفي نوب نويب ، وفي انسان انيسيان » (٤) ، وإن كان ابن سينا لم يعد مثل هذه الصيغ من التغييرات (٥) .

كذلك يعد ابن رشد الغلو والإفراط من قبيل التغيير ، وذلك إذا كان الأمر الذي كان منه التغيير عجبيا ، إلا أنه كذب بين ، مثل قوله « هي ضرة الشمس » و « اخت الزهرة » أو « أجمل من الزهرة » و « أعلى موضعا من الشمس » (٦) . أو « ولا لو أعطيت مثل هذا الرمل ذهبا أفعل كذا كذا » أو كما قال بعضهم : « ولا الزهرة الشبيهة بالذهب تعدل حسن هذه الفتاة » (٧) . ويرى ابن رشد أن « هذا النوع من الكلام كثير في كلام العرب وأشعارهم » (٨) .

إلا أن ابن سينا لا يعد مثل هذه الأساليب من التشبيهات أو الاستعارات أو الأمثال ، لأنه « ليس يعنى بهذا معنى ويعبر عنه بغير لفظه » وإنما هي أكاذيب ظاهرة « (٩) » .

ويعد ابن رشد - مثل ابن سينا - الاغرابات وهي التراكيب اللغوية غير المعتادة من التغييرات ، وهي التي تكون بحسب التركيب لا بحسب

(١) المصدر السابق ، ص ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، راجع أيضا التغيير بمعنى الإبدال والتحويل .  
المصدر نفسه ، ص ٥٢٧ ، ٥٤٨ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢٠ ، ٦٢٢ ، ٦١٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٦١٧ ، ٦١٨ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٥٥٦ .

(٥) ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٠٩ .

(٦) تلخيص الخطابة ، ص ٦١٥ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٦٢٣ ، ٦٢٤ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٦٢٤ .

(٩) ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٣٢ .

الألفاظ مثل التقديم والتأخير والحذف والزيادة والنقصان والقلب (١) ، وقد ضمن ابن رشد هذا النوع من التغيير في تعريفه الشامل لمعنى التغيير .

ما يمكن أن نستخلصه مما سبق - اذن - أن مصطلح التغيير وان كان يدل على كل ما تنسم به اللغة في الصناعة الشعرية من حيل ووسائل أسلوبية تجعل من القول « قولا شعريا » ، فانا نجد - في الوقت نفسه - أن التغيير كثيرا ما كان يقصد به التصوير فقط ، خاصة الاستعارة والتشبيه ، بوصفهما ركيزتين أساسيتين للتغيير الشعري ، ولعل هذا يذكرنا بأنهم حين نظروا الى المحاكاة بوصفها وسيلة من وسائل التخيل كادوا يقصرونها على التشبيه والاستعارة ، كما فعلوا هذا أيضا بالنسبة للتخيل - بمعنى التشكيل الجمالى - حيث كان يدل أيضا على التشبيه والاستعارة .

ويعد تركيزهم على التشبيه والاستعارة على هذا النحو نتاجا طبيعيا لنظرتهم المنطقية للشعر ولتصورهم لطبيعة الشعر المعرفية - بوصفه أحد فروع المنطق - من حيث هو أداة للبحث المعرفى أو وسيلة من وسائل تقديم المعرفة .

وعلى الرغم من أن الشعر كان يعد من وجهة نظرهم أدنى - معرفيا - من الفروع المنطقية الأخرى على الإطلاق ، فإن التشبيه والاستعارة كانا يعدان من قبيل الأقيسة الاستدلالية التى تخص الشعر وحده ، بحيث يمكن أن نقول أن خصوصية الاستعارة والتشبيه فى الشعر تماثل خصوصية القياس والاستقراء فى البيان البرهانى ، وخصوصية القياس الاضمارى ( الضمير ) والمثال فى الخطابة .

فكما يعد القياس والاستقراء وسيلتين أساسيتين للتوصل الى المعرفة اليقينية والحقيقية العلمية فى البرهان بالنسبة للخواص ، تصبّح الاستعارة والتشبيه وسيلتين أساسيتين فى توصيل ذات المعرفة والحقيقة للعوام ، وكذا يقوم الضمير والمثال فى الخطابة . لكن طريقة كل من القياس البرهانى والقياس الشعري والقياس الخطابى تختلف فى تقديم هذه لحقيقة وفقا لطبيعة القياس نفسه ولطبيعة استعمال كل من هذه الأقيسة وللوظيفة التى يؤديها وللمهمة التى يقوم بها كل من البرهان والشعر والخطابة .

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢٣ .

ولقد سبق أن أشرنا الى أن الشعر يقوم بمهمة تقريب الحقائق المجرد للجمهور والعوام من خلال « مثالات الأشياء » ، التي لا تخرج عن التشبيه والاستعارة ، لأن تقريب هذه الحقائق ، إما أن يقوم على أساس المقارنة والتمثيل ، كما هو الحال في التشبيه ، وإما أن يقوم عن طريق الابدال والانتقال كما هو الحال في الاستعارة . وكذلك فإن الشعر يقوم بمهمته الأخلاقية من خلال تخيله الفضائل أو الرذائل بواسطة التصوير ، خاصة التشبيه والاستعارة ، لقدرتهما الخاصة على التأثير لاعتمادهما على الحس بشكل أساسي ، حتى ليكن القول ان المهمة التعليمية والتربوية الأخلاقية للشعر كان لها تأثيرها أيضا في التركيز على الطابع الحسي للتصوير عموما - خاصة التشبيه والاستعارة - من حيث انهما يقومان بتقريب الأفكار المجردة عن طريق ايجاد ما يماثلها أو يشابهها حسيا . وتخييل الفضائل بشكل يجعلها أقرب الى تصور العوام وأكثر ملاءمة لقدراتهم الإدراكية التي تظل تدور في دائرة الحس لاعتمادهم - أساسا - على الخيلة في تصوير الأشياء وإدراكها دون العقل .

ومن هنا كان لهذه المهمة أيضا تأثيرها في تحديد طبيعة كل من التشبيه والاستعارة وما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين طرفي التشبيه أو حتى الاستعارة من قرب ومناسبة ومثابته حتى ينجحا في تأدية مهمتهما المعرفية . ومن هنا سوف نحاول التعرف على تصور فلاسفتنا لكل من التشبيه والاستعارة وقيمة كل منهما .

### التشبيه :

يمكن القول ان التشبيه - عند الفلاسفة المسلمين - كان يعد نظيرا للمثال أو التمثيل في الخطابة والاستقراء في البرهان . فالقياس والاستقراء هما وسيلتا التصديق في البرهان ، في حين أن الضمير والمثال الخطابين بوصفهما نظيرين للقياس والاستقراء البرهانيين ، حيث يتبين أن هناك من القياس والاستقراء نوعا خطابيا ونوعا جدليا ونوعا بفسطائيا ونوعا برهانيا . وأن هذه الأقيسة تختلف في هذه الصناعات بجهة الاستعمال (١) .

ولعلنا نذكر ذلك التناظر الذي أقامه الفلاسفة بين التخييل

(١) الحكمة العروضية في كتاب معاني ريطوريقا ، ص ٢٣ - ٢٦ ، الخطابة ، ص ٣٦ وما بعدها ، ابن رشد : القياس ، ضمن تلخيص كتب رسطو المنطقية ، مخطوط رقم ٢٤٦ ، دار الكتب ، ورقة ٤٧٨ ، تلخيص الخطابة ، ص ٣٦ .

الشعري والتصديق البرهاني والاقناع الخطابى ، الأمر الذى يؤكد أن كلا من التشبيه والاستعارة فى الشعر إنما هو نظير للاستقراء والقياس فى البرهان ، والتمثيل ( المثال ) ، والضمير فى الخطابة ، وإن لم ينصوا على ذلك صراحة . إلا أن هذا يمكن أن يفهم ضمنا ، وفقا لما يقتضيه تضمين الشعر فى النسق المنطقى . وإن كنا نجد نصا لابن رشد يؤكد لنا فكرة التناظر ، بل يشير الى حقيقة أخرى أكثر أهمية . يقول ابن رشد فى كتابة الجدل :

« والقياس هو أشرف فى هذه الصناعة ( يقصد الجدل ) من الاستقراء ، كما أن الضمير فى صناعة الخطابة أشرف من المثال والابدال صناعة الشعر أشرف من التشبيه » ( ١ ) .

فقول ابن رشد - فضلا عن أنه يؤكد التناظر بين التشبيه فى الشعر والتمثيل ( أو المثال ) فى الخطابة والاستقراء الجدل ، من ناحية ، والابدال ( أو الاستعارة ) فى الشعر والضمير الخطابى والقياس الجدل من ناحية أخرى ، يشير - على نحو مباشر - الى أهمية القياس وأوليته على الاستقراء ، وكذا أهمية وأولية الضمير على المثال ، وأهمية وأولية الابدال أو ( الاستعارة ) على التشبيه - وترتد هذه الأهمية - كما سيمتدح لنا من طبيعة كل من التمثيل الخطابى والضمير - الى أن القياس عموما أكثر تحقيقا للتصديق من الاستقراء ، لأنه يقوم على الحجة . وفى تقديم القياس ونظائره على الاستقراء وما يشابهه ما يفسر تركيز الفلاسفة وعنايتهم بالاستعارة على نحو خاص . ولعل من أهم مظاهر هذه العناية أنهم يدلون بالتغيير على الاستعارة فى معظم الأحيان حتى انها لترادفه كثيرا .

وما يمكن أن نفهمه من كلام الفلاسفة من التمثيل الخطابى ، هو أننا نحكم على أمر جزئى بمثل ما فى جزئى آخر يشترك معه أو يشابهه فى معنى واحد . وأن هذا الاشتراك وتلك المشابهة قد يكونان حقيقيين ، أو يكونان بحسب الرأى الذائع أو الظاهر . وقد تكون المشابهة فى مجرد الاسم أو اللفظ . أما أقوى أنواع التمثيل فهو ما كان المعنى المتشابه فيه هو الموجب للحكم فى التشبيه . وعلى هذا فإن المثال أو التمثيل الخطابى يقوم على نوع من المقارنة أو المقايسة بين أمرين ، أحدهما أبين فى الدلالة

( ١ ) الجدل ، ص ٤٨ .



على الشيء المراد ثباته ، وأوضح وأقوى وربما أفضل (١) . غير أن قيام التمثيل على هذا النوع من المقارنة ، أى مقايضة شئ بشئ لا يجعل منه قياسا عند أصحاب المنطق ، وبالتالي فهو لا يحقق اليقين الذى يحققه القياس البرهانى الصحيح (٢) .

وإذا ما أردنا أن نقف على تعريف التشبيه كصورة بلاغية عند الفلاسفة ، فانا لن نجد شيئا ذا بال ، خاصة أن التشبيه عندهم يختلط بالمحاكاة . فالقارابى لا يقدم تعريفا للتشبيه ، وإن تحدث عن أسباب جودته . أما ابن سينا فعلى قلة ما قدم عن التشبيه ، فانا نستطيع أن نخرج بمفهومه عنه من خلال تفرقة بينه والاستعارة . لكن مفهوم التشبيه عندهم - على قلة ما كتبوا عنه - يناظر مفهومهم عن المثال أو التمثيل الخطابى حتى انا نجد ابن رشد يطلق مصطلح المثال فى بعض الأحيان على التشبيه (٣) .

فكما تقوم فى التمثيل علاقة مقارنة أساسها الاشتراك أو التشابه يقوم التشبيه عند الفلاسفة على علاقة مقارنة بين طرفين يجمعهما نوع أو درجة من درجات التشابه فى الأحوال أو الصفات أو الهيئات ، وقد تكون هذه المشابهة مشابهة حسية أو معنوية ، حقيقية أو متوهمة .

ويحرص الفلاسفة على ألا تكون العلاقة بين طرفى التشبيه علاقة تفاعل أو تداخل مهما قربت المشابهة أو تعددت أوجهها ، فكل من هذين الطرفين له استقلاله وتميزه عن الآخر رغم وجودها فى هذه العلاقة ، ومن هنا كان حرصهم الشديد على ذكر أداة التشبيه فى تعريفهم للتشبيه ، لأنها هى التى تحفظ لطرفى التشبيه استقلالهما واحتفاظ كل منهما بخصائصه من ناحية ، ولأن هذه الأداة هى التى تميز التشبيه عن الاستعارة - عندهم - من ناحية أخرى .

فالتشبيه عند ابن سينا نوعان : « نوع يحاكى به شئ بشئ ويدل على المحاكاة أنها محاكاة وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه

(١) راجع : القارابى : الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ابن سينا : الحكمة العروضية فى كتاب معانى ريطوريقا ، ص ٣١ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ابن رشد : تلخيص الخطابة ، ص ٣٦ ، ٤٦ .  
(٢) القارابى : الخطابة ، ص ٤١ .  
(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٦٢ .

ك « مثل » ، و « ك » و « كأنما » ، و « ما هو الا » . « ونوع لا يدل به على المحاكاة بل يوضع محاكى الشيء مكان الشيء » (١) .

والفرق بينه وبين الاستعارة أن « الاستعارة لا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة » (٢) ، ذلك لأن الاستعارة تجعل الشيء (غيره) ، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره ، لا غيره نفسه ، كما قال القائل : ان احيوس وثب كالأسد » (٣) .

ورغم أن ابن سينا يشير الى أن الأداة فى التشبيه هى التى تميزه عن الاستعارة ، لأن وجود الأداة لا يلغى الحدود القائمة بين طرفى التشبيه ، ويحفظ لهما استقلالهما ، فى حين أن حذفها يلغى هذا التمايز ويجعل الشيء غيره كما هو فى الاستعارة ، فانه حين يرى أن هناك نوعا آخر من التشبيه الذى تحذف أدواته ، نشعرنا بأن هذا النوع من التشبيه أقرب الى الاستعارة لأن ( محاكى الشيء يوضع فيه مكان الشيء ) ، حيث لا يكون هناك ما يدل على المحاكاة . ومن ثم يظل هناك تساؤل حول ابن سينا من التشبيه المحذوف الأداة . هل هو تشبيه ؟ أو هو استعارة ، وإذا كان تشبيها فلماذا يجعل « الأداة » هى التى تفصل بين التشبيه والاستعارة فقط . مادام هناك تشبيه محذوف الأداة ، خاصة وأنه يدرك أن عدم وجود الأداة يعنى اتحاد طرفى التشبيه وتمازجهما ، وبالتالي لا يصبح التشبيه تشبيها ؟؟ .

ربما يبدو الأمر واضحا عند ابن رشد ، فالتشبيه أو التمثيل — فى الشعر — عنده هو الذى يشترط فيه وجود حروف التشبيه . أما التشبيه محذوف الأداة ، فهو ما يسميه الابدال ، أو ما يدخل ضمن ما يسميه الابدال . يقول ابن رشد :

« وأصناف التخيل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان ، وثالث مركب منهما . أما الاثنان البسيطان ، فأحدهما : تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ، وذلك يكون فى لسان بالفاظ خاصة عندهم ، مثل : كأن واخال ، وما أشبه ذلك فى لسان العرب ، وهى التى تسمى عندهم حروف التشبيه . الذى يسمى الابدال فى هذه الصناعة ، وذلك مثل قوله تعالى : « وأزواجه أمهاتهم » ، ومثل قول الشاعر :

(١) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٩ .

(٢) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٠ .

(٣) ابن سينا : الخطابة ، ص ٢١٢ .

وأما النوع الثانى : فهو أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه ، وهو .

### هو البحر من أى النواحي أتيتـه

وينبغى أن تعلم أن فى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية . فالاستعارة مثل قول القائل :

### وعرى أفراس الصبى ورواحله (١)

يقوم التشبيه عند ابن رشد على الأداة ، أما إذا حذفت الأداة فلا يعد تشبيها ، وإنما يسمى ابداً واستعارة ، لأن حذف الأداة يجعل الشيء غيره ، وما يؤكد هذا الأمثلة التى يأتى بها ابن رشد للدلالة على ما يسميه ابداً : « وأزواجه أمهاتهم » ، « وهو البحر » فهذه مما يعدها البلاغيون من أقسام التشبيه ويعدها هو من قبيل الاستعارة . والدليل على ذلك أن ابن رشد يعود فيؤكد هذا فى موضع آخر ، مستشهداً بمثال شعري ، يوضح من خلاله فكرة أن حذف الأداة فى التشبيه يلغى وجود التشبيه ، حيث يرى أن التشبيه والتمثيل هو « أن يستعمل لفظ شبيه الشيء نفسه ، ويضاف إليه الحرف الدال فى ذلك اللسان على التشبيه » أما النوع الذى يسمى بالاببدال والذى يسميه أهل زمانه بالاستعارة والبديع فهو : « أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه » (٢) ، وحين يستشهد للدلالة على هذا النوع من التغيير الذى يسميه الإبدال يأتى بقول ابن المعتز :

### يا دار أين ظباؤك اللعسى ؟ قد كان فى انسها انس

قائلاً : « فان العرب جرت عاداتهم أن يشبهوا النساء بالظباء . فربما أتوا به على جهة الإبدال مثل ما تقدم من قول ابن المعتز . وربما أتوا بذلك مع حرف التشبيه » (٣) .

ويمضى ابن رشد ليؤكد ذلك مرة ثالثة حين يفرق بين المثال وهو التشبيه أو التمثيل والتغيير ( بمعنى الاستعارة ) ، ففي التغيير يقام المثال مقال المثل به . وفى التمثيل يؤتى بحروف التشبيه (٤) .

(١) تلخيص الشعر ، ص ٥٨ ، ٥٩ ، فن الشعر ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٥٦٢ .

(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٢ ، ٥٣٣ .

ومثل هذه النظرة الى التشبيه الذى تحذف أدواته لا تقوم على أساس أن التشبيه هو أساس الاستعارة ، وإنما تترد الى التناظر القائم بين التشبيه فى الشعر والمثال فى الخطابة . فوجود الأداة فى التشبيه يعد بمثابة حاجز منطقي يفصل بين طرفي التشبيه ، لينفى أية شبهة اتحاد بين هذين الطرفين ، أو أى سمة تشبيلية - بمعنى أصح - تجعل هذا المقارنة والمقايضة دون تحقيق التطابق بين الممثل والممثل به ، أو اثبات الشئ غيره ، وذلك هو الحال فى المثال الخطبي ، الذى يدور فى نطاق أن هذا هو ذاك يقينياً . ومن ثم يحرص كل من ابن سينا وابن رشد على وجود حروف التشبيه فى التشبيه ، وهذا ما يتضح عند ابن رشد - بصفة خاصة - الذى يرى أن التشبيه « ايقاع شك » (١) وأن حروف التشبيه تفيد الشك ، ولهذا فإنه كلما كانت التشبيهات أقرب الى وقوع الشك كانت أتم تشبيهاً . يقول ابن رشد فى أنواع المحاكاة ( التشبيه ) .

« فمنها أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر اليها ويوهم أنها هى لاشتراكها فى أحوال محسوسة ، وذلك مثل تسميتهم ( يقصد اليونانيين ) لبعض الكواكب « سرطاناً » ول بعضها « ممسك الحرية » ، لأنها من جهة الشكل يمكن أن يتوهم متوهم أمها هى هى . وجل تشبيهات العرب راجع الى هذا الموضع . ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضى الشك . وكلما كانت هذه المتوهمات أقرب الى وقوع الشك كانت أتم تشبيهاً ، وكلما كانت أبعد من وقوع الشك كانت أنقص تشبيهاً ، وهذه المحاكاة البعيدة ، وينبغي أن تطرح » (٢) .

فالأداة فى التشبيه هى التى تكسب التشبيه كماله ، لأنها تؤكد معنى التمايز بين طرفي التشبيه رغم كونهما متشابهين ، وتحافظ على علاقة المقارنة التى لا تتجاوز حد ذكر أوجه الاشتراك والتشابه الى التطابق أو التوحد ، بل ان هذه الأداة هى التى توقع الشك دائماً فى أن هذا هو ذاك .

وفضلاً عن تلك النظرة المنطقية الى تركيب التشبيه والفرق بينه وبين الاستعارة ، فإن نظرتهم الى العلاقة بين طرفي التشبيه - أيضاً - لم تخرج عن حدود النظر المنطقي ، فاشتراطوا قرت طرفي التشبيه وتجانسهما وعدم تباعدهما .

(١) تلخيص الشعر ، ص ١١٩ ، فن الشعر ، ص ٢٢٧ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١١٢ ، ١١٣ ، فن الشعر ، ص ٢٢٣ .

فابن سينا يرى أن الشعراء يخطئون اذا ما كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به بعيدة وغير ملائمة ، « وقد يخطيء الشعراء في التشبيه ، اذا أبعدوا وقبحوا ، كقول القائل : ان ساقيه ملتفتان كالكرفس » (١) . ولهذا يعترض ابن سينا على التشبيه السابق لبعده ، وقبحه وعدم مناسبته ، لأنه يحرص على التناسب المنطقي بين المشبه والمشبه به ، وذلك ما لا يجده بين الساقين - اللذين يتحدث عنهما - ونبات الكرفس . لكن ابن سينا لم يذكر في أى سياق ورد هذا التشبيه والا لتغير الموقف ولعرفنا السبب الحقيقي وراء القبح وعدم المناسبة .

والى مثل ذلك يشير ابن رشد حيث يرى أن هذا التشبيه نفسه بعيد ومتكلف ، لكنه يضع تبريرا لخطئة الشعراء فى الاتيان بمثل هذا التشبيه : « والتشبيه انما يحسن جدا اذا حسن أن يوضع تغييرا واستعارة ، وأما اذا لم يحسن فيه ذلك كان بعيدا ومتكلفا . ولذلك يخطيء الشعراء كثيرا فى أن يأتوا بالتشبيه الذى لا يحسن أن يوضع للشيء على طريق التغيير ، مثل قول القائل ان ساقيه جعدتان كالكرفس » (٢) .

فجودة التشبيه عند ابن رشد ترتد الى قربه ومناسبته ، ومعيار هذه المناسبة وذلك القرب أن يصلح التشبيه لأن يكون استعارة ، وهذا معناه أننا لو وضعنا التشبيه السابق فى صورة استعارية فقلنا « كرفسا » بدلا من « ساقين » أو ساقان كرفس لظهر بعد هذا التشبيه وعدم تناسبه وملاءمته ، لأن الاستعارة هنا تصبح غير دالة وغير مقبولة . وقد يبدو واضحا أن المعيار الذى يضعه ابن رشد لقرب التشبيه وبالتالى جودته « وهو صلاحيته لأن يكون استعارة » تحويل للفكرة الأرسطية التى تذهب الى « أن كل تشبيه يمكن أن يستخدم استعارة ، وأن كل استعارة يمكن أن تستخدم تشبيها » (٣) .

ويلج ابن رشد على شرط المناسبة فى التشبيه ، ماضيا فى تتبع الخط الأرسطى وان كان يوضح فكرته بأمثلة عربية ، ذلك عندما يرى أن التشبيه المثالى هو الذى يؤلف من أمور واحدة بالنوع ، وذلك « بأن يشبه الانسان بالانسان المناسب له مثل أن يشبه الجميل بيوسف ، فان لم

(١) الخطابة ، ص ٢٣١ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢١ . ٦٢٢ .

(٣) راجع : محمد سليم سالم : مقدمة تحقيقه لكتاب تلخيص الخطابة لابن رشد

ص ١٨ .

تكن واحدة بالنوع ، فتكون واحدة بالجنس القريب مثل تشبيهه التسرب المرأة الحسناء بالطيبة ، فان لم يكن فبالجنس البعيد مثل تشبيههم المرأة الحسناء بالشمس ، وأما اذا كان التغيير من أمور لا ترتقى الى جنس واحد وان كان بعيدا فهو ردىء » (١) .

ولهذا يذهب الى أن ما كان من التشبيه غير مناسب ولا شبيه فينبغى أن يطرح (٢) . ويرى أن هذا كثير فى أشعار المحدثين من الشعراء العرب . خاصة أبى تمام :  
فى مثل قوله :

لا تسقنى ماء الملام

لأن الماء غير مناسب للملام  
ويرى أيضا أن أسخف من هذا قوله :

كشب الموت رائبا وحليبا (٣)

وعلى هذا يبدو ابن رشد أكثر مراعاة للتناسب المنطقي بين طرفي التشبيه من ابن سينا ، ذلك لأن كل ما يعنيه وما يجعله يعترض على « ماء الملام » وكشب الموت رائبا وحليبا » أن مثل هذه العلاقات بعيدة الوجود أصلا .

أما الفارابى ، فهو يرى أن جودة التشبيه لا ترتد الى القرب والمناسبة فقط وانما ترجع أيضا الى حذق الشاعر بالصنعة الشعرية وقدرته على ايقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة فى التشبيه . فهو يقول :

« وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة ، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة ، حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائين بزيادات فى الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء : فمن ذلك أن يشبهوا أ ب ، و ب ج لأصل أن يوجد بين أ ، و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب و ج مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، فيدرجوا الكلام فى ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين أ ب ، ب ج وان كانت فى الأصل بعيدة » (٤) .

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١١٤ ، فن الشعر ، ص ٢٢٤ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١١٤ ، ١١٥ ، فن الشعر ، ص ٢٢٤ .

(٤) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ص ١٥٧ .

ليست العلاقة بين طرفي التشبيه علاقة مشابهة فقط ، وليس هذا وحده معيارا للتشبيه الجيد ، وانما قد يقوم التشبيه على ايقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة . لكن ذلك لا يأتي به الا الحاذق بصنعة الشعر ، الذي له من المهارة في الصنعة ما يجعله يفتن الى ادراك أوجه التشابه بين ما هو مختلف ومتباين . ومثل هذا النوع من التشبيه يعد - جيدا - أيضا الا أن جودته ترجع الى مبدعه ومدى اتقانه صنعة التشبيه .

ويرجع ابن رشد أخيرا عدم وضوح التشبيه لاختلاف عادات الأمم في صناعة التشبيهات واختلاف بيئاتهم التي يستمدون منها صورهم التشبيهية ، فيبدو التشبيه لصيقا ببيئة الشاعر واضحا لأبنائها عسير الفهم على غيرهم ، حيث يرى ابن رشد أن من التشبيهات ما يكون وجه الاتصال فيه واضحا مشهورا من أول الأمر ، ومنها « ما يكون غير بين ، اما لأنه غير بين في نفسه عند جميع الأمم ، أو عند كثير من الأمم مثل كثير من التمثيلات التي جرت عادة العرب أن يستعملوها ، فانه يشبه أن يكون كثير منها غير بين عند سائر الأمم ، مثل قول امرئ القيس يصف حمار الوحش :

### يهيل ويذرى تربها ويشير اثاره نبات الهواجر نحس

فان نبات الهواجر انما تعرفه العرب ومن هو مثلهم ممن يسكن البراري والصحارى (١) ويؤكد ابن رشد فكرة خصوصية الصورة التشبيهية واتصالها بالبيئة ، حيث أشار - أيضا - في موضع آخر أن للأمم في تشبيهاتهم عوائدهم الخاصة (٢) .

### الاستعارة :

عرض الفلاسفة لتعريف الاستعارة عندما فرقوا بينها والتشبيه ، فرأى ابن سينا أنها « تجعل الشيء غيره » ، ورأى ابن رشد أنها « أخذ التشبيه بعينه بدل الشبيه » ورأى نها « ابدال » حيث ينبغي « أن يؤتى بدل اللفظ بلفظ الشبيه أو بلفظ الشيء نفسه بدلا من اللفظ » - فلاستعارة - اذن - عند ابن سينا وابن رشد - تقوم على استبدال لفظ بلفظ آخر تشبيهه ، أو انتقال دلالة اسم ما الى شيء آخر ، وقد سبق أن

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٣ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ ، فن الشعر ، ص ٢٤٧ .

عرف الفارابي الاستعارة ، فرأى أنها علاقة لغوية تقوم على الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة ، يقول الفارابي :

« فالاسم الذي يقال على الشيء باستعارة هو أن يكون اسماً دالاً على ذات شيء راتباً عليه دائماً من أول ما وضع ، فيلقب به في الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلة للأول بنحو ما من أنحاء المواصلة ، أي نحو كان ، من غير أن يجعل راتباً للثاني دالاً على ذاته » (١)

وتعريف الفارابي للاستعارة فضلاً عن أنه يشير إلى أن الاستعارة نوع من ( الانتقال ) بين الدلالات الثابتة للكلمات ، يشير إلى أمرين أساسيين أولهما ضرورة وجود صلة ما تربط بين حدى الاستعارة ( المستعار والمستعار له ) لكنه لم يحدد نوعية أو شروط هذه الصلة ، والأمر الثاني ، أنه يشترط ألا يكون الاسم المستعار دالاً دلالة ثابتة أو مستمرة على الشيء ( المستعار له ) ، لأن هذا قد يعنى أن استمرار استخدام الاسم المستعار للمستعار له سيحول دون قيام الاستعارة ، بل يجعلها حقيقة ، لأن هذا قد يعنى أن استمرار استخدام الاسم المستعار للمستعار له سيحول دون قيام الاستعارة ، بل يجعلها حقيقة ، لأن ثبات دلالة الاسم المستعار سيفقد العلاقة بين المستعار له والمستعار منه حيويتها وإمكان تفاعلها الدائم .

وعلى أية حال ليس هناك خلاف حول أن الاستعارة تقوم على الانتقال الدلالي بين الكلمات المختلفة أو أنها نوع من الإبدال ، حيث يبدل اللفظ بلفظ شبيه له ، بحيث تصبح العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة اتحاد وامتزاج ، لأن الاستعارة أو بمعنى أصح – التعبير الاستعارى – لن يكون إلا نتاجاً لتفاعل هذين الحدين .

تتضمن الاستعارة إذن عند الفلاسفة كافة الأشكال التي تقوم على الإبدال ، ومنها التشبيه البليغ الذى حذفت أدواته ، وقد بدأ ذلك واضحاً عند ابن رشد أكثر منه عند الفارابي وابن سينا .

وعلى هذا ، فليست الاستعارة تشبيهاً مختصراً ، وإنما هي شكل بلاغى تخييلى له وجوده المستقل عن التشبيه من حيث التركيب والدلالة ، ومما يدعم هذا القول ما كان لنظرة الفلاسفة المنطقية للشعر – من تأثير فى تحديد تصورهم للاستعارة وطبيعتها ؛ فكما بدأ أن التشبيه نظير

(١) العبارة ، ص ١٩ ، فارن بتعليقات ابن باجة على ( بارى ارمينياس » للفارابي ،



للمثال الخطابي ، يمكن القول بأن الاستعارة هي القياس الشعري الذي يناظر القياس في البرهان والضمير في الخطابة ، أو على الأقل تبدو الاستعارة - نتيجة لاعتبار الشعر فرعاً من فروع المنطق - ذات علاقة وطيدة بالقياس تركيبياً ودلالياً . فالقياس الصحيح مكون من مقدمتين ، تكون أحدهما هي المقدمة الصغرى ، والأخرى هي المقدمة الكبرى ، وأحدهما هي التي تكسب القياس ضرورة لزوم النتيجة عنه ، والأخرى واصله بين النتيجة وبين التي بها ضرورة لزومها (١) . في حين أن القياس الاضماري في الخطابة ، وهو الضمير ، مكون من مقدمة صغرى ونتيجة ، حيث حذفت مقدمته الكبرى لئلا يفطن إلى كذبها لتهافتها وضعفها ، فيكتفى فيه بمقدمة تردف بالنتيجة (٢) .

أما الاستعارة فهي من حيث التركيب « قياس مختصر » حذفت مقدمته ، اكتفى فيه بالنتيجة . أما من حيث الدلالة فيبدو الخلاف أكثر اتساعاً بينها وبين القياسين البرهاني والخطابي ، ذلك أن القياس البرهاني يسعى - أساساً - إلى تحقيق التصديق أو إثبات حقيقة ما تلزم عن حدوث مقدماته . ومن ثم يلزم ترتيب مقدماته على النحو الذي يلزم عنه حدوث النتيجة ، وهي نتيجة محددة وثابتة . أما القياس الخطابي فهو يبدو أقل صحة ودقة من القياس البرهاني ، لأنه يقوم على نوع من المغالطة أو الخداع : بسبب حذف إحدى مقدماته والتي لو وضعت لظهر تهافت الدليل على صحة النتيجة ، لكنه يبدو ملائماً لتحقيق الاقناع بالنسبة للجمهور الذين لا يستطيعون - عادة - أن يفهموا لزوم النتيجة عن مقدمات كثيرة (٣) . لكن الاستعارة لا يشترط أن تتوفر فيها الصحة المنطقية أو اللزوم ، مع أنها قياس سلمت مقدماته ولا يعترف فيها بأنها كذب من حيث هي مقدمات شعرية (٤) ، المهم أن تكون العلاقة بين إحدى القياس

(١) الفارابي : الخطابة ، طبعة القاهرة ، ص ٤٣ .

(٢) ( ولهذا يقال في الضمير الخطابي : هذا يدور بالليل فهو لص ، ولا يقال : وكل من يدور بالليل فهو لص ، وهي المقدمة الكبرى ، ولم يصرح بها لئلا يفطن لكذبها فيزول الاقناع ) . راجع : الفارابي : الخطابة ، طبعة القاهرة ، ص ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ابن سينا : الخطابة ، ص ٣٦ ، ٣٧ ، الحكمة العروضية في كتاب ماني ريطوريقا ، ص ٢٣ ، ٢٤ ، ابن رشد : القياس ، ضمن تلخيص كتب أرسطو المنطقية ، مخطوط ، ورقة ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، تلخيص الخطابة ، ص ١٧ ، ٤٤٩ ، ٤٢ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٨ - ٤٠ .

(٣) راجع ص ١٣٧ من هذا البحث ، القياس لابن سينا ، ص ٥٧ ، ٥٨ .

(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٣٩ .

الاستعاري أو مقدمتيه علاقة قرب ومناسبة ولاءمة ، سواء كانت تقوم على التشابه أو التضاد ، بحيث يمكن احضار هذه العلاقة بسرعة في ذهن المتلقى عندما يفاجأ بالتعبير الاستعاري نفسه الذي هو نتاج لتفاعل هاتين المقدتين ، ولا يصبح الهدف هنا من هذا القياس الاستعاري بيان صحة اعتقاد ما ، وانما هو تخيل شيء ما ، اما التحسينة أو لتقريبه بقصد ايثاره والاقبال عليه ، أو كراهيته والنفور منه . ومن هنا تتوقف دلالة الاستعارة واستجابة المتلقى لها على مدى وضوح أو غموض العلاقة بين المقدمتين وقربهما أو بعدهما . ولهذا تتحدد شروط الاستعارة وفقا لما تقتضيه قدرة المتلقى على الاستجابة .

ومن هنا نجد الحاح الفلاسفة على مشابهة المستعار منه للمستعار له ، ومناسبته وقربه وعدم بعده ، فان رشد يضع شرطا عاما لكيفية استخدام التغيرات ومنها الابدال ، ويربط ذلك بالهدف من هذه التغيرات ، هذا الشرط هو أن يستخدم ما هو أبين وأظهر وأشبه ، ويجعل اتباع ذلك الشرط دليلا على المهارة .

« والفاصل من هذه الأشياء هو أن يستعمل من كل واحد منها ما هو أميل وأظهر وأشبه . وهذا لا يوجد الا في النادر من الشعر . وذلك أن استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه هو دليل المهارة . وهذا الصنف هو الذي يجمع الى جودة الافهام فعل الأقاويل الشعرية ، أعني تحريك النفس . مثال ذلك أن الابدال اذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والافهام معا . وربما عرض من الابدال المناسب قلة فهم عند القدم (١) من السامعين ، كما عرض في قوله تعالى : « حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود » أن ظن بعضهم أنه الخيط الحقيقي ، فنزلت ( من الفجر ) (٢) .

يرى ابن رشد - على هذا النحو - أن الوضوح والمناسبة في الاستعارة شرط أساسي لتحقيق جودة الافهام والتخييل معا ، مراعاة لحاجة المتلقى الذي قد يعجز حتى عن فهم الابدال أو الاستعارة الواضحة والمناسبة . وبناء على هذا يضع كل من ابن سينا وابن رشد شروطا لما ينبغي أن يكون عليه طرفا الاستعارة مثل المشاركة والمشاكلة والقرب . فيذهب ابن سينا الى أن « جميع الاستعارات تؤخذ من أمور اما مشاركة في الاسم .

(١) القدم : ثقبيل الفهم .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، فن الشعر ، ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

أو مشاكلة في القوة ، أى مغنية غناء الشيء في فعل وانفعال ، أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة مبصرة كانت أو غيرها » (١) .

وهذا يعنى أن الشروط التى ينبغى توافرها فى الاسم المستعار أن يكون مشابها فى الجنس أو النوع للمستعار منه ، أو فى قدرته على تحقيق الفعل أو إثارة الانفعال ، أو مشابها له مشابهة حسية من حيث الشكل واللون والهيئة وكل ما تقع عليه العين أو غيرها من الحواس .

ونجد الفكرة ذاتها عند ابن رشد - الذى يبدو أكثر وضوحا من ابن سينا فى التعبير عنها - حين يقول :

« والأشياء تكون شبيهة بأحد ثلاثة أشياء : اما باشتباه المنظر فى الخلق واللون ، واما أن تكون أنواعها أو أجناسها واحدة ، واما أن تكون أفعالها واحدة » (٢) .

ولا تقتصر العلاقة بين حدى الاستعارة على مجرد المشابهة فى الجنس أو النوع ، فقد يستعار الاسم من الضد ، كما يستعار من الشبيه ، فىرى ابن سينا وابن رشد أن الأسماء المستعارة قد تستعار من الشبيه ، كقولهم للملك « ريان البلد » أو تسميتهم « للكوكب » قسرا . واما أن تستعار من الضد مثل قولهم للشمس « جونة » ، وأبو البيضاء للأسود (٣) . وربما تكون العلاقة بين حدى الاستعارة علاقة لزوم ، كما يذهب الى ذلك ابن رشد ، مثل تسميتهم الشحم ( ندى ) ، والمطر ( سماء ) (٤) .

ليس يشترط إذن أن تكون علاقة المستعار منه بالمستعار له علاقة مشابهة ، فقد تكون هناك علاقة منطقية ما غير المشابهة ، مثل علاقة اللزوم التى تربط السماء بالمطر ، ولزوم الشحم عن الندى . أما أخذ المستعار منه من الضد ، وهو ما لا يشير اليه ابن رشد وابن سينا فى غير هذا الموضع ، فيبدو أنه يكاد يقتصر على مثل هذا النوع من المسميات التى تعرف عند اللغويين بالأضداد ، وأصبحت شائعة ومألوفة ، والا ما أشار اليها الفيلسوفان ، ذلك أن استخدام مثل هذه الأسماء المتضادة يتعارض والمبدأ الذى رده ابن سينا عن ضرورة أن تقع الاستعارة بألفاظ لا مشهورة ولا غريبة « وأن تكون ألفاظ خاصة غير مشتركة ثم لا تكون مغلطة وتوهم

(١) الخطابة ، ص ٣٠٨ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٥٤ ، ٥٥٥ .

(٣) الخطابة ، ص ٢٢٩ ، تلخيص الخطابة ، ص ١٤٢ .

(٤) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ .

بمعناها الواحد الشيء وضده ، فأمثال هذه الألفاظ تسمى تغليطا « (١) »  
كما ذهب ابن رشد - أيضا - الى ضرورة تجنب التغيير الذى يكون  
من الأسماء الغريبة والذى يكون من الأسماء المشتركة ، لأن الاسم المشترك  
يعسر فهمه (٢) ٠٠ ، ويؤكد هذا أن ابن سينا يذهب الى أن انجح ضروب  
التغييرات أنه يكون المستعار منه معادلا للمستعار ، فيحاكيه محاكاة تامة  
ولا يكون فيه شيء « . يظهر مخالفته للمقصود ، ومحاكاته من الجهة  
المقصودة (٣) »

وتقوم العلاقة بين طرفى الاستعارة عند كل من ابن سينا وابن رشد  
على نوع من التناسب المنطقى ، وهذا التناسب له أشكاله المتعددة ، فاما  
أن ينقل الاسم من النوع الى الجنس مثل تسمية القتل موتا ، واما من  
الجنس الى النوع مثل تسمية النقلة حركة ، واما من نوع الى آخر مثل  
تسمية الخيانة سرقة (٤) .

وهناك نوع آخر من التناسب المنطقى الذى تقوم على أساسه العلاقة  
بين حدى الاستعارة ، عندهما أيضا ، وهو « أن ينقل شيء منسوب الى ثان  
الى شيء ثالث منسوب الى رابع ، مثل نسبة الأول الى الثانى ، مثل ما كان  
يسمى بعض القدماء الشيخوخة : عشية العمر ، ويسمى العشية :  
شيخوخة النهار . وذلك أن نسبة الشيخوخة الى العمر نسبة العشية الى  
النهار » (٥) .

ومثل هذا النوع من التناسب المنطقى يؤكد فكرة أن الاستعارة نوع  
من القياس ، الا أنه قياس مختزل ، فقولنا عن الشيخوخة انها مساء  
العمر ليس الا نتيجة منطقية لمقدمتين محدوفتين هما ، الشيخوخة هي آخر  
العمر ، والعشية أو المساء هي آخر النهار ، ولولا أن نسبة الشيخوخة الى  
العمر تناظر منطقيا نسبة العشية الى النهار ما استطعنا أن نقف على  
التشابه بين شيئين مختلفين هما الحياة ( أو عمر الانسان ) والنهار .

(١) الخطابة ، ص ٢٠٥ ، ٢١٤ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٧ .

(٣) الخطابة ، ص ٢٢٩ .

(٤) تلخيص الشعر ، ص ١٤٠ ، فن الشعر الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢ .

(٥) تلخيص الشعر ، ص ١٤٠ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢ .

وإذا كان لا يخفى أن ابن سينا وابن رشد يقيمان تصورهما للتناسب على أساس ما استوعباه من التصور الأرسطي لفكرة الاستعارة المناسبة ، حتى انهما ليستشهدان بنفس صورته التي يوضح من خلالها علاقة التناسب (١) . فان ابن رشد - وهذا ما يتميز به عن ابن سينا - لا يكتفى بهذا المثل الأرسطي في تأكيد فكرته ، ويمضى ليأتى بأمثلة أخرى من الشعر العربي ، ثم يشير الى أن هذا النوع من الاستعارات والذي يعده من التغييرات المنجحة موجود بكثرة في أشعار العرب وخطبها . يقول ابن رشد شارحا فكرة التناسب في الاستعارة عند أرسطو : « قال :

« فأما التغييرات المنجحة التي تفضل غيرها في ذلك فهو التغيير الذي يكون من الأشياء المتناسبة ، يعني اذا كان ها هنا شيء نسبته الى شيء نسبة ثالث الى رابع ، نأخذ الأول بدل الثالث وسمى باسمه ، وذلك مثل ما قال بعض القدماء يذكر الشبان الذين أصيبوا في الحرب انهم فقدوا من المدينة كما لو أن أحدا أخرج الربيع من دور السنة .  
ومثل قول أبي الطيب :

#### مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان

وذكر في هذا أمثلة كثيرة من أقاويل مشهورة كانت عندهم يعسر تفهم القول بها بحسب لساننا وعادتنا . والاستعارة التي تكون من هذا النوع كثيرة موجودة في أشعار العرب وخطبها . والأقاويل التي يخصها أهل لساننا من الناظرين في الشعر والبلاغة بالاستعارة هي داخلية في هذا الجنس « (٢) .

وعلى هذا يقيم ابن سينا وابن رشد التناسب في الاستعارة على أساس التشابه المنطقي ، وان كان تصورهما أحيانا للمناسبة في الاستعارة يقوم على نوع من الملاءمة النفسية .

ويشترط ابن سينا وابن رشد أن يكون المستعار منه مناسبا سواء كانت الاستعارة في الاسم أو الفعل أو الصفة ، وعلى هذا يرى ابن سينا أن استعارة ( صفحة المريخ ) « للترس » استعارة مناسبة ، في حين أن استعارة ( صفحة ) فقط للترس أو تسمة القوس ( صنجا ) لا تعد من

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص ١١٨ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٩ ، ٦١٠ .

قبيل الاستعارة المناسبة (١) ، ولا يفسر ابن سينا سبب مناسبة ( صفحة المريخ ) ، الا بأن هذا الاسم المستعار قد جرى به على سبيل ( التركيب ) وليس على الاطلاق كما هو الحال فى قولنا ( صفحة ) ( للترس ) أو ( صنجا ) ( للقوس ) (٢) .

ويفسر قول ابن رشد ما ذهب اليه ابن سينا - الى حد ما - عندما يعرض الأول للفكرة ذاتها : « فمثال التغير الحسن على طريق المناسبة فى الأشياء أنفسها التى ليست بمتنفسة قولهم فى الترس ( صفحة المريخ ) وفى القوس بلا وتر ( رباب بلا شعر ) ، هذا اذا استعمل هذا التغير على جهة التركيب ، أعنى على جهة المناسبة ، وأما اذا استعمل على الاطلاق ، وهى جهة الشبه فقط لا جهة المناسبة ، قيل فى الترس انه ( صفحة ) ، وفى القوس انه ( رباب ) (٣) .

يتضح من قول ابن رشد أن المناسبة - عنده وعند ابن سينا - لا تعنى مجرد المشابهة أو اظهار جهة الشبه ، انها تعنى تمام الموافقة والملاءمة ، فإبدال الترس بصفحة المريخ لا يقتصر على اظهار وجه المشابهة وهو الاستدارة ، وانما تحقق اضافة الصفحة الى المريخ دلالات جديدة للاستعارة ، تتجاوز المشابهة الشكلية الى نوع من المناسبة النفسية ، بين الترس الذى يستخدمه المحاربون فى حروبهم لوقاية أنفسهم ، والمريخ الذى يرمز به للحرب والتباغض .

ويلج ابن رشد على فكرة التناسب فى الاستعارة ، فيقول وهو يقصد الاستعارة والتشبيه معا :

« والتغير المثالى ينبغى أن يكون أمرا مناسباً للمعنى الذى استعمل بدله ، وبخاصة متى استعمل التغير فى أشياء متباينة . مثل ما حكى أرسطو أن الشعراء كانوا فى زمانه يسمون المشتري ( ذا الكؤوس ) ، وكانوا يسمون المريخ ( ذا المجن ) . وذلك أنه لما كانوا يعتقدون أن المشتري كوكب الألفة والمحبة والصدقة ، والصفح والناس انما تكون بأيديهم الكؤوس وهم بهذه الحال ، استعاروا له هذا الاسم المناسب ،

(١) الخطابة ، ص ٢٣١ .

(٢) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢٠ ، ٦٢١ .

لاعتقادهم فيه هذا الاعتقاد . ولما كان المريخ عندهم كوكب الحروب والتباغض والتقاطع ، وكان الناس انما تكون بأيديهم المجال والترسة عند الحروب استعاروا له هذا الاسم ، فهذان التغيران اذن مناسبان الا أنهما من أمور بعيدة « (١) » .

ويبدو أن ابن رشد في عرضه للفكرة التي ينسبها لأرسطو قد اعتمد على الترجمة العربية الخاطئة لنص أرسطو حيث يقول المترجم : « كما أنا اذا قلنا : ذو الكأس ، فانما نعني المشتري ، واذا قلنا ذو الترس فانما نعني المريخ » (٢) . أما أرسطو فهو يقول (٢) :

ان صح قولنا ان الكأس « ترس ديونيسوس » ، فمن الملائم اذن أن نقول ان الترس « كأس أريس » .

وقول أرسطو يشير الى فكرة التناسب في الاستعارة والتي سبق أن عرض لها بشكل أكثر وضوحا في كتاب الشعر ، حيث يرى أن نسبة الكأس الى ديونيسوس كنسبة الدرع الى آرس ، وعلى هذا فيمكن أن يسمى الكأس درع « ديونيسوس » وتسمى الدرع « كأس ارس » (٣) .

لكن ، وعلى الرغم من أن ابن رشد قد اعتمد على الترجمة العربية الخاطئة لنص أرسطو خاصة في فهمه للمثال الذي ضربه أرسطو للاستعارة ، فان فيلسوفنا ينجح في التعبير عن الفكرة التي يريد أن يشرحها من خلال الاستعارتين المنسوبتين خطأ الى أرسطو ، انه - أى ابن رشد - وقد وعى بفكرة التناسب الأرسطية . يرى أن التناسب في الاستعارة يمكن أن يتحقق في حالة بعد طرفيها . وبعبارة أخرى ، يسمح ابن رشد بأن يكون طرفا الاستعارة بعيدين مادام شرط المناسبة متوفرا ولكن المناسبة - عند ابن رشد - هنا يقصد بها تشابه المجال النفسى بين طرفيها وقربهما .

وعلى هذا الأساس يرى كل من ابن سينا وابن رشد ذلك النوع من الاستعارات التي تكون في الأفعال ، حيث تنسب فيه أفعال انسانية لأشياء جامدة من الاستعارات الجيدة ، رغم ما تتسم به العلاقة بين طرفي

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

(٢) أرسطو طاليس : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ١٩٧ .

(٣) محمد سليم سالم : حاشية - رقم (١) ، ص ٥٦٣ من كتاب تلخيص الخطابة لابن رشد .

(٤) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص ١١٨ .

الاستعارة في هذه الحال من بعد واعراب • فابن سينا يقر مثل هذه الاستعارات ، لكنه يفضل ما كان قريبا ومشاكلا ، يقول ابن سينا :  
« ومن أنواع الاستعارة اللفظية : أن تجعل الأشياء الغير المتنفسة كأفعال ذوات الأنفس ، كمن يقول : ان الغضب لجوج ، وان الشهوة ملحفة ، والغم غريم سوء • وأحسنه ما لا يبعد ، ويكون قريبا مشاكلا ، ولا يكون أيضا شديد الظهور » (١) •

ويعد ابن رشد هذا النوع من الاستعارات نوعا جيدا ، يقول :  
« ومن الجيد في التغيير الذي يكون في الأفعال أعنى اذا وصفت بغيره ، أن تجعل الأشياء التي توصف أفعالها ، اذا كانت أفعالها غير متنفسة ، متنفسة حتى يخيّل في أفعالها أنها أفعال المتنفسة ••• وهذا مثل قول المعري :

**توهم كل سابعة غديرا      فرنق يشرب الخلق الدحالا**

ومثل قول أبي الطيب (٢) :

**اذا ما ضربت به هامة      براها وغناك في الكاهل**

وهذا كثير في أشعار العرب ، أعنى جعلها الإختيار والارادة لغير ذوات النفوس » (٣) •

وقبول ابن سينا وابن رشد لهذا النوع من الاستعارات القائم على التشخيص وبث الحياة في الأشياء الجامدة أو خلعها على المعاني المجردة يرجع الى فكرة التناسب - التي سبقت الإشارة إليها - فعلى أساسها يمكن أن ينسب للرمح في بيت أبي العلاء أنه توهم ، ورنق ويشرب •• ، وللسيف في بيت المتنبي أن يغنى •

وعلى العكس فهناك من الاستعارات التي تقوم في الأفعال ، ما تنسب فيه أفعال غير انسانية الى الأفعال الانسانية ، خاصة الأفعال الانسانية المذمومة والقبیحة ، ذلك ما يذهب اليه ابن رشد :

(١) الخطابة ، ص ٢٣٠ •

(٢) يقول المتنبي قبل هذا البيت في وصف السيف :

أقال لله لا تلقهم      براها وغناك في الكاهل  
اذا ما ضربت به هامة      بماض على فرس حائل

( ديوان المتنبي ) ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ج ٣ / ١٦٠ •

(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٦١٢ ، ٦١٣ •



« والتغيير المستعمل في الأفعال التي للمتنبسة قد يستعمل على جهة المناسبة والمعادلة في غير المتنبسة ، مثل ما يقال في ترك الاستحياء والوقاحة ، اذ كانت هذه أيضا أفعال يذم بها ، ان الذى لا يستحي وعنده الذى يجب أن يستحي منه بمنزلة الحجر عند الانسان . وهو عكس الأول . فانه قد يكون مثل هذا التغيير ، أعنى الذى بالمعادلة والمناسبة ، فى الأمثال المنجحات فى هذه الصناعة ، وان كان فى غير المتنبسة ، أعنى أنه يتمثل فى المتنبسة بغير المتنبسة على جهة المعادلة ، مثل ما يقال : ان الفلاحين من المدينة بمنزلة الأساس من الحائط ، وان المقاتلة فيها بمنزلة الشوك من القنفذ ، وان فلانا لقي من فلان مرارة الصبر وحلاوة الشهد ، وذلك أن معنى هذا أنه لقي منه خلقا نسبته الى الخلق المكروه نسبه مرارة الصبر الى الأشياء المرة » (١) .

والاستعارة فى هذه الحال تقوم على أساس تكافؤ الطرفين وتشابه فعليهما ، حتى تبدو مقنعة ومؤثرة فى ذات الوقت ، وقد سبق لابن سينا وابن رشد أن عدا هذا النوع من الاستعارات من قبيل الخطأ الذى يقع فيه الشاعر ، ذلك اذا لم يحسنه ، وشرط لحسن هنا أن توجد صفات مشتركة تجمع بين ما هو غير ناطق وما هو ناطق (٢) .

ويقف كل من ابن سينا وابن رشد عند تأثير الاستعارة ، وكيف يتفاوت هذا التأثير وفقا للمستويات الدلالية المختلفة للأسماء المستعارة للشيء الواحد التى قد تبدو متشابهة أو مترادفة . يقول ابن سينا :

« وللقول الانتقالى الاستعارى فى تأثيره مراتب . فانه اذا قال الغزل فى صفة بنان الحبیب : انها وردية ، كانت أوقع من أن يقول : حمر ، وخصوصا أن يقول : قرمزية . فان قوله فى الاستعارة للحمر « وردية » ، قد يخيل معها من لطافة الورد وعرفه ما لا يخيله قوله « حمر » مطلقا . فان قوله « حمر » مطلقا لا يطور بجانبه المدح والاستحسان . وذكر القرمز يتعدى الى تخييل الدودة المستقذرة » (٣) .

يرى ابن سينا أن الشاعر يمكن أن يصف بنان المرأة المخضب بأنها وردية أو حمر أو قرمزية على سبيل الاستعارة ، لكن كلا من هذه الاستعارات

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦١٣ ، ٦١٤ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٦٠ ، ١٦١ ، ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ،

ص ١٩٦ .

(٣) الخطابة ، ص ٢٠٨ .

له دلالة التي على أساسها يتفاوت تأثيرها • فالقول بأنها « وردية » وهو أحسن هذه الاستعارات ، لا يدل على اللون فحسب ، وإنما يخيل معاني أخرى ترتبط بالورد نفسه من نعومة ملمسه ورقة منظره وطيب رائحته • وكل هذه الدلالات لا تحققها كلمة « حمر » التي تقف عند معنى اللون فقط ، ومن ثم لا تقرب من المدح أو الاستحسان ، أما استعارة القرمز ( وهو صبغ أحمر قان مستخرج من عصير ديدان ) فهي تخرج عن دائرة الاستحسان إلى الاستهجان والتقبيح •

ويعالج ابن رشد المسألة ذاتها ولكن بشيء من التفصيل والاختلاف أيضا عن ابن سينا ، فيقول :

« فان الشيء الواحد بعينه قد يغير تغييرات مختلفة ، فيتفاوت ذلك الشيء في الحسن والقبح ، بحسب تفاوت الأشياء التي وقع التغيير إليها ، أعني الأشياء • مثال ذلك أن يصف واصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء ، فيقول فيها : حمراء الأطراف ، أو قرمزية الأطراف ، أو وردية الأطراف ، أو كما قال :

**من كف جاروية كأن بنانها من فضة قد طوقت عنابا**

فان قولنا : وردية الأطراف إبدال حسن ، وكذلك قولنا : عنابية الأطراف • وقولنا : حمراء الأطراف أحسن منه • وأقبح من هذا قولنا : الأصابع • ولو قال فيها : « دمية الأصابع » لكان أن يكون هجوا أقرب منه إلى أن يكون مدحا •

ولذلك يتفاوت التخيل لتفاوت الأمور التي وقع الإبدال بها في الحسن والشرف » (١) •

يختلف تأثير التغيير أو الإبدال وفق الاختلاف الدلالي للأسماء المغيرة المتشابهة التي يمكن استعارتها لشيء واحد عند ابن رشد ، الذي يأتي بالصورة التي سبق أن ذكرها ابن سينا ، فيرى أنه يمكن استخدام استعارة « وردية الأطراف » أو « حمراء الأطراف » أو « عنابية الأطراف » أو « قرمزية » • أو « دمية الأصابع » لبنان امرأة غضبت يداها بالحناء • لكن هذه الإبدالات تختلف في الدلالة على الحسن وتفاوت في ذلك • وبهذا يتباين تأثير الاستعارة – والتغيير بشكل عام – على حسب اختلاف

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٥٣ ، ٥٥٤ •

المستويات الدلالية والايحائية للكلمات أو الالفاظ المتشابهة التي يقع فيها التغيرات .

والحديث عن مراتب التأثير في الاستعارة يقودنا الى ما قد آثاره هؤلاء الفلاسفة حول قيمة الاستعارة وتأثيرها فضلا عن قيمة التغير - عموما - وتأثيره في الشعر . وقد تبين أن التغير بمعنى الانحراف عما هو عادى في اللغة - يفيد في المعنى أمرا زائدا ، ويتبين أن موضع الغرابة فيه هو هذا الخروج عن المؤلف .

وما يحدث في الاستعارة والتشبيه أيضا - هو من « قبيل الخروج عن المؤلف » ، وهو الذي يحقق اللذة والتعجب والدهشة . والذي يكسب هذا اللون من التغير خصوصيته ودوام حيويته هو قدرته على الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء المألوفة ، أو اقامة علاقات بين الأشياء المختلفة على نحو لم يفتن اليه من قبل .

ورغم اشتراط الفلاسفة في التشبيه والاستعارة على حد سواء شروطا مثل المناسبة والقرب والمساواة ، فانهم يحرسون على ألا تكون الاستعارة في الشعر من النوع الذائع المبتذل ، بل انهم يخصون الغريب والنادر منها به (١) . لكنهم في الوقت ذاته يحرسون على ألا يصل الأمر الى حد الغموض والالتباس . ان التغير عموما لابد أن يفيد جودة الافهام وجودة التخيل ، وبعبارة أخرى لابد أن يفيد جودة افهام ولذة وغرابة (٢) .

ولعلنا لم ننس أن الطبيعة المعرفية للشعر تفرض أن يكون كل من الاستعارة والتشبيه ، بوصفهما ركيزتين للتغير وللتخيل وللمحاكاة وسيلة معرفية من أهم وظائفها تحقيق الافهام فضلا عن تحقيق التخيل ، وبعبارة أخرى ان الاستعارة والتشبيه يحققان الافهام من خلال التمثيل والمقارنة والابدال أى من خلال التخيل ، على ألا يفقداهما الافهام غرابة التخيل أو لذته ، لأن هذه الغرابة هي التي ستدفع المتلقى الى الدهشة واللذة ، على أن يتم التعرف تعرفه على الشيء من خلال ذلك كله . من هنا يقف ابن سينا على حقيقة أن القيمة الحقيقية للاستعارة تكمن فيما تحدثه من استغراب وتعجب ، وما يترتب على ذلك من آثار :

(١) الخطابة ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، تلخيص الخطابة ، ص ٥٥٩ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٧ ، الخطابة ، ص ٢٠٢ .

« وأعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب . وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة ، كما يستشعره الانسان من مشاهدة الناس الغرباء ، فانه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله العارف (١) . »

فقيمة الاستعارة - عند ابن سينا - هو أن تكون غريبة وغير مألوفة حتى يستقبلها المتلقى على نحو ما يستقبل الناس الغرباء ، فيتلقونها بعجب ودهشة واستعظام ، لن يحدث في حالة تلقي الكلام المألوف ، أو الناس العاديين ، وقد يعنى هذا أن الجودة أو الغرابة في الاستعارة وهى مصدر ( الروعة والتقدير ) تتجلى فيما تكشف عنه الاستعارة من علاقات جديدة بين الأشياء قد لا يظن اليها الانسان العادى .

وينسب ابن رشد هذه القيمة ذاتها للألفاظ المغيرة بصفة عامة - وهى تشمل الاستعارة والتشبيه كما سبق أن تبين لنا ذلك - لكنه يرى - وهو ما لم يعرض له ابن سينا بشكل محدد - أنه كلما كان القول غريبا كان أكثر تخيلا ومن ثم كان أكثر مناسبة للشعر (٢) .

تكمين قيمة التغير والتغيرات الاستعارية بصفة خاصة - فى كونها غريبة غير مألوفة لانحرافها عما هو عادى وشائع فى اللغة ، ومن ثم تكون أكثر اثارة لانتباه المتلقى ، وأكثر قدرة على التأثير فيه بقدر ما تحققه من غرابة وانحراف عن العادى والمألوف ، دون أن تتجاوز هذه الغرابة وذلك الانحراف حدود ما يقبله العقل والمنطق ، أى دون أن تتجاوز حدود ما هو ممكن الى ما هو مستحيل .

### التقديم الحسى للصورة :

بقيت مسألة أخيرة تتعلق بالتشبيه والاستعارة - والتصوير الشعرى عموما - عند الفلاسفة ، وهى تركيزهم على التقديم الحسى للتصوير فى الشعر ، حيث نجد ابن سينا يذهب الى القول بأن الشعر من طبيعته أن يكون محسوسا (٣) . وفى هذا ما يوضح تركيزه هو وابن رشد فى حديثهما عن أنواع المحاكاة - بمعنى التشبيه والاستعارة - على التقديم الحسى للصورة ، فيريان أن المحاكاة اما أن تكون محاكاة أشياء محسوسة

(١) الخطابة ، ص ٢٠٣ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٩ .

(٣) فى الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٩ .

بأشياء أخرى محسوسة ، واما أن تكون محاكاة أشياء معنوية بأخسرى محسوسة أيضا (١) . بل انهما يلحان على الجانب البصرى من الحسى ، حتى انهما يجعلان براعة المحاكاة فى أن يقدم شىء محسوسا للعين كأنك تراه ، فيلمح ابن سينا الى شىء من هذا عندما يرى أن التخيل فى الشعر لا يبلغ مداه الا اذا كان يحس نفسه (٢) . أما ابن رشد فانه يبدو أكثر وضوحا ومباشرة من ابن سينا فى اللاحاح على الجانب البصرى من التقديم الحسى للصورة ، حيث يشير الى ذلك فى أكثر من موضع :

« واجادة القصص الشعرى والبلوغ به الى غاية التمام متى بلغ الشاعر من وصف الشئ أو القضية الواقعة التى يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور اليه » (٣) . ويقول :

« فينبغى للمتكلم فى الشئ على طريق البلاغة ان يجعل الشئ الذى يتكلم فيه كأنه مشاهد بالبصر (٤) .

ومثل هذه الاشارات - على قلتها - ليست الا نتيجة من النتائج المرتبة على طبيعة الشعر المعرفية عند الفلاسفة ، وما حدوده له من مهام تعليمية وتربوية وأخلاقية ، بناء على هذا ، فالتشبيه بوصفه نظيرا للاستقراء البرهانى والاستعارة بوصفها نظيرا للقياس يقومان فى الشعر بتوصيل المعرفة والحقائق وتقريبها الى الجمهور والعوام من الناس من خلال ما يماثلها أو ما يشابهها فى الحس ، لأن ذلك أقرب الى أفهامهم وامكاناتهم الادراكية ، حيث انهم لا يستطيعون - كما تبين من قبل - ادراك الحقائق أو الأشياء النظرية أو العملية الا متخيلة . والتشبيه والاستعارة بوصفهما نتاجا تخيليا وتخيليا يصدران عن المخيلة التى تستند فى عملها على الحس ، فلا تعمل بدونه مهما كانت قدرتها على التجريد أو الابتكار . ومن هنا يصبح كل من التشبيه والاستعارة صورة من صور اعادة تشكيل مدركات الحس الظاهر اما على سبيل المشابهة أو المخالفة . ولهذا عد التصوير فى الشعر بسبب اعتماده على الحس أساسا خيرا وسيلة لتقريب الأفكار والمعانى عن طريق المقارنة أو الابدال ، أى عن طريق تقديم

- 
- (١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٩ ، تلخيص الشعر ، ص ١١٢ ، ١١٣ ، فن الشعر ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ .  
 (٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٠ .  
 (٣) تلخيص الشعر ، ص ١٢٤ ، فن الشعر ، ص ٢٢٩ .  
 (٤) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٧ وأيضا ٦١١ .

المثيل أو النظير أو البديل كما هو الحال في التشبيه والاستعارة • ومن هنا أيضا - أى بسبب قيام التشبيه والاستعارة بالتقريب أو التوضيح - كان الإلحاح على الجانب البصرى من الحس دون غيره لأنه يعتمد على ما هو عينى • ومما يؤكد هذا اجابة ابن مسكويه عن سؤال وجهه اليه أبو حيان التوحيدى عن السبب في طلب الانسان فيما يسمعه ويقول ويفعله ويرثيه ويروى فيه الأمثال ؟ وما فائدة المثل ؟ وما غناؤه من مآثاه ؟

يقول ابن مسكويه :

« ان الأمثال انما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه والسبب في ذلك أنسنا بالحواس والفنا لها من أول كونها ، ولأنها مبادئ علومنا ، ومنها نرتقى الى غيرها • فاذا أخبر الانسان بما لم يدركه أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده - طلب له مثالا من الحس ، فاذا أعطى ذلك أنس به وسكن اليه لالفه له • وقد يعرض في المحسوسات أيضا هذا العارض • أعنى أن انسانا لو حدث عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح لطلب أن يصور له ، ليقع بصره عليه ، ويحصل تحت حسه البصرى ، ولا يقنع فيما طريقه حس البصر بحس السمع ، حتى يرده اليه بعينه ، وهكذا الأمر في الموهومات فان انسانا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهده مثله لسأل عن مثله ، وكلف مخبره أن يصوره له ، مثل عنقاء مغرب ، فان هذا الحيوان ، وان لم يكن له وجود فلا بد لمتوهم أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها ، فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس ، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس الا على جهة التقريب صارت أخرى أن تكون غريبة غير مألوفة • والنفوس تسكن الى ( مثل ) وان لم يكن مثالا لتأنس به من وحشة الغربة ، فاذا ألقتها وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال سهل حينئذ عليها تأمل أمثالها » (١) •

فابن مسكويه بإشارته الى المثل وفائدته - وهو ضرب من ضروب التصوير يؤكد سمة الحسية في التصوير ، فتوافر الخاصة الحسية في التصوير الشعري يعين على تقريب الشيء البعيد عن الحس ، حتى لو كان حسيا مما له وجود أو موهوما ليس له وجود أو عقليا • وعلى هذا تتضح الفائدة المعرفية للتقديم الحسى للصورة من حيث انه يعين على التقريب والتوضيح •

(١) الهوامل والشوامل ، ص ٣٤٠ ، ٣٤١ •

ومن هنا يمكن أن نجد تفسيراً لحرص الفلاسفة على اقتران الشعر بالرسم والشاعر بالرسم ، فقد سبق أن عرضنا لما ارتآه الفارابي من أن الشعر والرسم غرضاهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وأن كليهما يقوم على التشبيه ، وإن كانا يختلفان في مادة الصناعة ، وما ذهب إليه ابن سينا من أن الشاعر يجري مجرى المصور بأن كل واحد منهما محاك (١) .

ويمضى ابن سينا ليؤكد العلاقة بين الشعر والرسم فيذهب الى أن الشاعر كالمصور لا يصور الأشياء المادية فقط بل يصور الأشياء المعنوية أيضاً مثل أحوال الناس وأخلاقهم فيقول عن الشاعر انه : « يجب أن يكون كالمصور ، فانه يصور كل شيء بحسبه وحتى الكسلان والغضببان . كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميروس في بيان خيرية أخيلوس » (٢) .

ويؤكد ابن رشد فكرة ابن سينا بمزيد من التوضيح : « فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود ، حتى انهم قد يصورون الغضاب والكسالى مع انها صفات نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس » (٣) ويكمل ابن رشد « ... » ومن هذا النحو من التخيل أعنى الذى يحاكي حال النفس ، قول أبى الطيب يصف رسول الروم الواصل الى سيف الدولة :

**أتاك يكاد الرأس يجعد عنقه وتنقد تحت الذعر منه المفاصل**  
**يقوم تقويم السماطين مشيه اليك اذا ما عوجته الأفاكل (٤)**

إن اقتران الشعر بالرسم عند الفلاسفة أمر فرضته نظرتهم للطبيعة المعرفية للشعر التى فرضت بدورها مبدأ الحسية فى التصوير الشعري ، ومن ثم لم يكن الإلحاح على التقديم الحسى للصورة فى الشعر نتيجة لاقتران الشعر بالرسم عند الفلاسفة أو عند غيرهم (٥) . إن كلا من الشعر

- 
- (١) راجع تعريف الشعر فى الفصل الثانى من هذا البحث ، مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٦ .  
(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٩ .  
(٣) تلخيص الشعر ، ص ١١٠ ، فن الشعر ، ص ٢٢٢ .  
(٤) تلخيص الشعر ، ص ١١٠ ، ١١١ ، فن الشعر ، ص ٢٢٢ وما بعدها .  
(٥) الصورة الفنية ، ص ٣١١ وما بعدها .

والرسم عمل تخيلي يقوم على المحاكاة ، قد تختلف وسائلهما في تقديده  
المحاكاة ، فيستخدم الرسام الألوان والأشكال والظلال في حين يستخدمه  
الشاعر الكلمات والوزن ، لكنهما يعتمدان على الحس في تشكيل صورهما ،  
حتى أنهما ليجدان الأفكار المجردة والأمور المعنوية ويصورانهما تصويرا  
حسيا ، كما انهما يهدفان الى التخيل بتقبيح الشيء أو تجميله على أساس  
اخلاقي يدفع بالمتلقى الى الاقبال على الشيء أو النفور منه .

مثل هذا التشابه القائم بين طبيعة هذين الفنين كفنين تخيليين  
يستند الى أساس سيكولوجي واضح يتصل بعملية ابداعه وتلقيه في آن  
واحد . لكن حسية الصورة تبدو أكثر وضوحا ومباشرة في الرسم منها  
في الشعر ، لأن الوسائل التي يستخدمها الرسام من ألوان وأشكال  
وخطوط تقوم بتجسيد عيني مشاهد لأي موضوع تعرض له المحاكاة في  
الرسم ، في حين أن التصوير في الشعرى يكون أقرب الى التجريد ، لأنه  
يقوم بواسطة اللغة عن طريق علاقة المقارنة اللغوية في التشبيه والابتنال  
في الاستعارة ، وحيث يتم استحضار الصور في الشعر بشكل ذهني حتى  
لو كان كل من طرفي الصورة في التشبيه والاستعارة حسيا . ولهذا  
ألح الفلاسفة على العلاقة بين الشعر والرسم ليقرّبا فكرة التصوير الحسي  
العيني في الشعر التي تتم بواسطة اللغة - وليظهروا كيف يمكن أن تثير  
اللغة مثل هذه الاحساسات في الشعر - نظرا لما يتمتع به الرسم من  
قدرة على التجسيد الحسي العيني لمشاهد الطبيعة كأجسام وألوان وأشكال  
وخطوط ، بل قدرته على تجسيد ما هو معنوي ومجرد عن طريق وسائله .  
التي هي بلا أدنى شك أقل تجريدية من مستوى التجريد اللغوي في  
الشعر ، بل ان هذا اللاح يوضح أيضا حقيقة أن الشعر يقرب الأشياء  
ويوضحها بشكل عيني عن طريق التصوير عموما سواء كان تشبيها  
أو استعارة .

هكذا ألح الفلاسفة على حسية الصورة في الشعر لأنها تقوم بمهمة  
تقريب الأشياء المجردة والأمور المعنوية وتوضيحها ، أي تقريب ما هو  
غائب عن الحس بما هو حسي وعيني للعوام والجمهور الذين يعجزون عن  
ادراك الأفكار المجردة الا عن طريق الحس والتخيل .

ومن هنا يمكن القول بأن الطبيعة المعرفية للشعر كما فرضت مبدأ  
التقديم الحسي في الشعر ، جعلت هذه الحسية قرينة للتوضيح والتفسير  
والإبانة . وعلى هذا يمكن أن نفسر ما درج عليه البلاغيون والنقاد العرب



القدماء - أمثال الرماني والعسكري والمرزوقي وابن سنان وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني - من تركيز على التقديم الحسى للصورة وربط هذه الحسية بالتوضيح (١) ، كما يمكن أن نجد تفسيراً للربط بين الشعر والرسم عند واحد مثل عبد القاهر الجرجاني ، وهو أكثر النقاد العرب تأثراً بشراح أرسطو من الفلاسفة ، كما يمكن أن نفسر ميله إلى التركيز على الجانب البصرى فى التقديم الحسى . لقد كان منبع ذلك كله المهام التى حددها الفلاسفة للشعر بناء على تصورهم لطبيعة الشعر المعرفية بوصفه فرعاً من فروع المنطق .

---

(١) الصورة الفنية ، ص ٢٨٩ وما بعدها .

## ٢ - الوزن والموسيقى

### أهمية الوزن في الشعر :

نظر الفلاسفة المسلمون « للوزن » في الشعر على أنه وسيلة من وسائل المحاكاة ( أو التخيل ) ، لكنهم في الوقت نفسه حرصوا على تأكيد أن القول لا يكون شعرا الا اذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معا ، وعلى الرغم من إلحاحهم على أن المحاكاة ( الاستخدام الخاص للغة ) والوزن هما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر عن غيره من ألوان القول ، فإنهم جعلوا الأولية المطلقة لعنصر المحاكاة ( أو التخيل ) على عنصر الوزن ، ذلك أن المحاكاة هي السمة النوعية الخاصة التي تكسب القول سمة الشاعرية (١) .

حتى أن القول ليفتقد سمة الشاعرية في حال افتقاده المحاكاة ( أو التخيل ) ، أما اذا كان القول موزونا وليس محاكيا فإنه لا يعد شعرا ، ولا حتى من قبيل الشعر ، حتى ليتمكن القول بعبارة أخرى ، انهم تنبهوا الى أن الوزن وحده ليس هو الذي يميز جوهريا بين الشعر والنثر ، وحجتهم في ذلك أن هناك أقوالا موزونة ولا تعد شعرا . ذلك أننا نجد الفارابي يمشى في محاولته لتأكيد أولية المحاكاة في الشعر على الوزن ، محاولا الوقوف على ما يميزه الشعر عن النثر خاصة الخطابة فيقول :

« وكثير من الشعراء الذين لهم قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا ، وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر الى الخطابة (٢) .

ونجد ابن سينا يؤكد الفكرة ذاتها حيث يرى أيضا أن الوزن وحده لا يجعل من القول شعرا :

(١) راجع تعريف الشعر ، الفصل الثاني .

(٢) كتاب الشعر مجلة شعر ، عدد ١٢ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٣ .

« وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية ، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية ، وهو لا يشعر اذا أخذ المعانى المعتادة والأقوال الصحيحة التى لا تخيل فيها ، ولا محاكاة ، ثم يركبها تركيباً موزوناً ، وانما يغتر بذلك البله ، وأما أهل البصيرة فلا يعدون ذلك شعراً • فانه ليس يكفى للشعر أن يكون موزوناً فقط » (١) •

ليس للوزن فى الشعر - اذن - نفس القيمة التى تتمتع بها المحاكاة ، بحيث يمكن أن يكون وحده سمة مميزة لما هو شعري على عكس التخيل أو المحاكاة ، التى اذا ما توفرت فى القول دون الوزن سمى القول قولاً شعرياً (٢) • لكن هذا لا ينفي بأية حال أهمية الوزن فى الشعر ، انه يؤكد - فقط - ضرورة اجتماعه مع المحاكاة فى القول حتى يصبح شعراً •

ومما يلفت النظر أن نصى الفارابى وابن سينا السابقين يضعان ازاء المقارنة بين الشعر والخطابة مرة أخرى ، وهى مقارنة تؤدى الى تأكيد الفصل بين ما هو خطابي وما هو شعري ، أو ما هو نثري وما هو شعري • وتوحي بأن الذى يميز الشعر عن النثر ( والخطابة أحدهما ) ليس الوزن ، وانما طريقة استخدام اللغة •

ولعل هذا يذكرنا بأن الخطابة كما عرفنا من قبل قد وقعت موقعاً وسطاً بين البرهان والشعر فى سياق المنطق - عند الفلاسفة - وأن هذا الموقع الوسط جعلها تجمع بين خصائص اللغة العلمية واللغة الشعرية ، وبمعنى أصح ، جعلها هذا التوسط تأخذ من لغة البرهان ولغة الشعر ما يعينها على تحقيق الاقناع ، وقد بدأ أنها أميل الى التمثل بلغة العلم ( البرهان ) لكنها شاركت فى الوقت نفسه ، الشعر فى استخدام ما يخصه من ألوان التغييران ( المجاز بشكل خاص ) - إلا أن فلاسفتنا وضعوا شروطاً مقيدة لاستخدام ما هو شعري فى الخطابة حتى لا تتحول الى شعر ، وتفقد خاصيتها الاقناعية • وبالقدر الذى تكون فيه الخطابة فى حاجة الى التخيل لتحقيق الاقناع تكون فى حاجة الى الوزن • وعلى هذا يمكن للقول الخطابي - عند الفلاسفة - أن يستخدم الوزن مثل الشعر على ألا يتحول الى شعر • وتلك هى القضية التى يثيرها الفلاسفة ، فيرى ابن سينا مثلاً أن « الوزن من جملة ما ينتفع به فى الخطابة أو ينتفع به

(١) الخطابة ، ص ٢٠٤ •

(٢) راجع تعريف الشعر ، الفصل الثانى •

نفعا يسيرا » (١) • أما ابن رشد فهو يقر مقولة ابن سينا ، لكنه لا يفوته أن يؤكد أن الوزن أخص بالشعر من الخطابة :

« فان التغيير ينبغي أن يكون نفعه في الصناعتين على نسبة نفع الوزن فيهما ، ولذلك كان أخص بالشعر ، لكون الوزن أخص به • وانما تستعمل هذه الصناعة من التغيير بقدر ما تستعمل من الوزن وذلك شيء يسير » (٢) •

وهذا معناه أن الوزن يتحقق بشكل أو بآخر في الخطابة وهي لون من ألوان النثر • فما هو الفرق اذن بين الوزن أو الموسيقى في الشعر والوزن في الخطابة • وما هي إمكانية تحقيق الوزن والموسيقى في الخطابة على نحو يجعلها تفرق عن الشعر ؟ ذلك هو السؤال •

### الوزن الشعري والوزن النثري ( الخطابي )

يحاول ابن سينا في أحد تعريفاته للشعر أن يجعل من طبيعة الوزن في الشعر سمة خاصة تميزه عن النثر ، حيث يقول :

« الشعر كلام مخيل ، مؤلف من أقوال ذوات ايقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها •• وقولنا ذوات ايقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر » (٣) •

وليس ما يقصده ابن سينا هنا أن يجعل الوزن هو الذي يميز الشعر عن النثر على الإطلاق ، فقد اتضح من قبل أن الوزن ليس هو الذي يميز وحده الشعر عن النثر عنده وعند غيره من الفلاسفة ، لكن هذا القول لابن سينا يشعرا بشكل ضمنى بأن للنثر موسيقاه أيضا مثل الشعر ، لكنها تختلف عن موسيقى الشعر ، يتضح ذلك عندما يشير الى أن الوصل والفصل وزن ما للكلام النثري ، وأن ما يميز الوزن الشعري عن الوزن النثري أنه وزن عددي •

« وهذا الوصل والفصل وزن ما للكلام ، وإن لم يكن وزنا عدديا • فان ذلك للشعر • وهذا الوزن هو الذي يتحدد بمصاريع الأسجاع ، فان قرب من الوزن العددي تقريبا مالا يبلغ الكمال فيه ، فهو حسن •

(١) الخطابة ، ص ٢٠٤ •

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٦ ، ٥٤٧ •

(٣) جوامع علم الموسيقى ص ١٢٢/١٢٣ •

وهذا التقريب أن يكون المصاريع متقاربة الطول والقصر ، وان لم تكن قسمتها قسمة متساوية ايقاعية » (١) •

فموسيقى النثر عند ابن سينا تقوم بداية على أن يكون الكلام مقسما الى جمل لكل منها نهاية محددة ، وأن يكون هناك تناسب بين هذه الجمل كأن تكون متقاربة اما فى الطول ، واما فى القصر • وأن يكون هناك - أيضا - توافق ما بين حروف ومقاطع كل من هذه الجمل المتتابة كأن يكون هناك تشابه فى حركاتها وسكناتها ، دون أن يتساوى عدد هذه الحروف أو أن يتساوى زمن نطقها تماما ، حتى لا يتحول الكلام الى شعر •

ومن هنا شدد ابن سينا على ألا يستخدم الوزن العددي - وهو ما يخص الشعر - فى النثر عموما والخطابة خاصة حرصا منه على ألا تضيق الحدود بين الشعر والخطابة ، فضلا عن أن ذلك الوزن العددي أخص بالشعر ، لأنه من العناصر الرئيسية التى تحقق التخيل ، ومن ثم فهو لا يبدو ملائما للاقناع والتصديق الخطابي ، وعلى هذا يذهب ابن سينا الى أنه لا ينبغى أن يجتمع فى الخطابة استخدام التغييرات والوزن العددي :

« لكن الخطابة وان رخص فيها بمثل هذه الأحوال فلا ينبغى أن يقرن بها وزن وعدد ايقاعى ، فان الناس يلحظونها حينئذ بعين الصناعة والتكلف ، وأنه انما يفعل فعله لما صنع عليه من تلك الصنعة ، وأفرغ فيه من ذلك قالب ، وأنه من جملة ما صنع ليتعجب منه ، ويتخيل عنه ، لا لايقاع التصديق » (٢) •

وعلى هذا نجد ابن رشد يذهب الى القول بأن الكلام الخطبى ينبغى أن يكون غير ذى وزن ولا عدد « الا أنه يفصل ما أجمله ابن سينا اذ يشرح مدلول ( غير ذى وزن ) بآلا تكون الأزمنة بين أجزاء المقاطع والأرجل أزمنة. يحدث عنها ايقاع وزنى » ، أما قوله « غير ذى عدد » فمعناه : ألا تكون حروف الأرجل والمقاطع متساوية «ذلك» أن القول يكون موزونا اذا جمع هاتين الصفتين » (٣) •

(١) الخطابة ، ص ٢٢٢ •

(٢) الخطابة ، ص ٢٢١ ، ٢٢٢ •

(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٨٨ •

ذلك هو معنى الوزن العددي عند ابن رشد الذى سبق أن أشار ابن سينا الى أنه خاص بالشعر ، فهو يقوم على أساس تساوى زمن نطق المقاطع والأرجل التى تتعاقب بانتظام ، وهذا التساوى الزمنى نتيجة لتساوى حروف تلك الأرجل والمقاطع ، وهذا يعنى أن الوزن فى الشعر له نظامه الخاص الذى يميزه عما ما يمكن أن نسميه بالوزن النثرى أو الخطابى . وإذا كان هذا النظام الخاص بالوزن فى الشعر يتربط بغاية الشعر وطبيعته التخيلية عند ابن سينا مما يدفع به الى القول بتجنبه فى الخطابة لعدم ملاءمته للاقناع ، فانا نجد ابن رشد يبرر عدم صلاحية الوزن الشعرى للخطابة على أساس اختلاف غايتى كل من الشعر والخطابة أيضا ، لكنه يقدم عددا من الأسباب التى تكشف بوضوح عن ادراك لتمايز الوزن الشعرى عن الوزن النثرى ، فىرى أن الوزن ليس مقنعا فى الأقاويل الخطابية لثلاثة أشياء :

**أولها :** أن يقع فى نفس السامعين أن القول قد دخلته صناعة ما وحيلة حتى يظن أن الاقناع انما يأتى من قبل الصناعة لا من قبل الأمر نفسه .

**والثانى :** أن يظن أنه قصد به التعجيب والالذاذ واستفزاز السامعين بذلك ، فيقع القول عندهم موقع ما قد غولطوا فى الاقناع به .

**والثالث :** أن القول الموزون اذا ابتداء القائل بصدده ، فهم منه السامع عجزه للمناسبة التى بينهما والمشاكلة قبل أن ينطق به القائل . وإذا نطق به بعد ، فكأنه لم يأت بشئ لم يكن عند السامع قبل ، فيقل لذلك اقناعا » (١) .

وما يريد أن يقوله ابن رشد هنا أن الوزن الشعرى يعتمد على تعاقب المقاطع والأرجل وتكرارها على نحو منتظم مما يجعل التوقع ( توقع ما سينطق به القائل ) أكثر امكانا ووضوحا ، بينما لا يحقق الوزن فى النثر مثل هذا التوقع ، اذ أن هذا التوقع فى النثر يبدو على الأقل غامضا وغير محدد ، نظرا لافتقاد الوزن النثرى ذلك التناسب والانتظام الذى يقوم عليه الوزن العددي فى الشعر ، وتوقع ما ينطق به القائل فى تصور ابن رشد يقلل من قيمة الاقناع فى الخطابة وعلى هذا لا يصلح الوزن العددي الخاص بالشعر للخطابة .

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٨٩ .

يفرق ابن رشد اذن بين موسيقى الشعر القائمة على الوزن العددي وموسيقى النثر على أساس الاستجابة النفسية التي تحدثها في المتلقي - وهي التوقع - وما يترتب على هذه الاستجابة من انفعال أو فعل ، ولعل هذا هو السبب الذي كان يقصده ابن سينا حين ربط الوزن العددي بالتعجيب والتخييل .

ومما هو جدير بالاهتمام أن ابن سينا قد ألمح الى شيء من هذا في قوله الذي يذهب فيه الى أن : « حشمة الوزن تدفع الناس الى شدة صرف الهمّة كلها الى تفهمه فيسبقون اللفظ ، ويفهمون الغرض قبل الوصول اليه ، فيعرض من ذلك ألا يلتذ به حين ما يسمون بل يكون كالمفروغ منه ويعرضونه بذلك للتعقب » (١) . فابن سينا على الرغم من أنه لم يصرح مثل ابن رشد بفكرة التوقع ، فانه يبرر ضعف الاقناع المترتب على التوقع ، ذلك أن توقع السامع لما سينطق به القائل يفقد قول الخطيب المفاجأة المباعته التي تدفع به الى الاقناع ، بل ويتيح له فرصة تعقب القول ومعاذته .

ولعله يمكن القول ان ما ذهب اليه ابن رشد من اعتماد الوزن العددي على التكرار والتوقع يشكل بداية لتصور ريتشاردز في هذا الصدد ، حيث يرى « أن الايقاع في الشعر - والوزن الذي هو صورته الخاصة - يعتمد على التكرار والتوقع » كما يرى أن آثار الايقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث ، وأن هذا التوقع عادة ما يكون لا شعوريا ، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره ، اذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل الا مجموعة محددة من المنبهات الممكنة » (٢) .

ومن ثم يرى أن الذهن يكون بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة نظرية مهياً لعدد معين من التتابع الممكن ، وفي نفس الوقت تضعف قدرته على تقبل صنوف أخرى من التتابع (٣) .

(١) الخطابة ، ص ٢٢٢ .

(٢) ١٠١ . ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١٨٨ .

(٣) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

وعلى هذا الأساس يميز بين الشعر والنثر ، فهما يختلفان اختلافا كبيرا تبعاً لمدى اثاره لكل منهما العملية التهيؤ والمدى تضييقهما من مجال التوقع على حسب نوع الكلمات وتأثيرها الحسى ، فالكتابة النثرية التحليلية أو العلمية يصاحبها حالة من التوقع تبدو أكثر غموضاً وأقل تحديداً مما هو فى الكتابة النثرية الموقعة التى لا تبعث فنياً هى الأخرى الا توقعاً غامضاً جداً (١) .

ويرى اخيراً أنه فى حالة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه فى بعض الحالات التى تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً ، وعلاوة على ذلك فان وجود فترات زمنية فى الوزن من تحديد الوقت الذى سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه (٢) .

ان ما يلتقى فيه ابن رشد مع ريتشاردز هنا أن نظام الايقاع فى الشعر ، بخاصة الوزن ، يتيح للذهن فرصة التوقع على عكس الايقاع النثرى الذى تقل هذه الامكانية بل تكاد تنعدم وتصبح فيه حال التوقع غامضة وغير محددة ، وهذه الخاصية التى يتميز بها النثر ، خاصة الخطابة عند ابن رشد تبدو ملائمة جداً للاقناع الخطابى ، لأن التوقع يقلل من تحقيقه .

واذا كان الأمر كذلك ، فان تسأؤلنا عن كيفية تحقق الوزن فى الخطابة عند الفلاسفة المسلمين يظل قائماً ، خاصة وأنه قد أصبح من المؤكد الآن أنه يختلف اختلافاً كبيراً عن الوزن فى الشعر تبعاً لتباين طبيعة كل من الصناعتين .

### الوزن الخطابى :

يميز ابن سينا - بداية - بين النثر العادى الذى لا ايقاع له والنثر الموقع ، كما يحدد أيضاً بشكل مجمل بعض الأشكال التى تحقق الوزن فى النثر ، فالنثر العادى هو الذى يكون مقطوعاً الى مفردات لا يتضح فيها الاتصال والانفصال ، ولا يفرق فيه بين ألوان القول استتفهماً كان أو تعجباً . وهذا اللون من النثر غير لذيذ لأنه لا يحس فيه بتناهى القول .

(١) مبادئ النقد الأدبى ، ص ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩٤ .



ومن هنا يصبح الوصل والفصل وزنا ما للكلام ، كما أن هناك الوزن الذى يقرب من الوزن العددي فى الشعر ، وهو الذى يتحدد بمصاريح الأسجاع حيث تكون مصاريحه متقاربة الطول والقصر وفضلا عن هذا وذاك فهناك النبرات التى تجعل القول قريبا من الموزون (١) .

أما ابن رشد فهو يصنف الأقاويل المركبة على أساس التفرقة التى أقامها ابن سينا بين النثر العادى والنثر الموزون :

« ولما كانت الأقاويل المركبة على ثلاثة أصناف : اما أقاويل موزونة وهى التى يجتمع فيها الإيقاع والعدد ، وأما أقاويل لا يكون بين ألفاظها المفردة أزمنة فينتهى بها كل لفظ منها عند السامع ، أو علامات تدل على ماهيتها . وهذا هو الذى يعرفه أرسطو باللفظ السخيف . وأما أقاويل تكون بين ألفاظها المفردة أحوال تنبيهها عند السامع وتفصلها وذلك اما بسكنات أو نبرات . الا أنها ليست نبرات تجعل القول موزونا . فان الوزن انما يتم بالنبرات والوقفات التى تكون بين المقاطع والأرجل بالعدد ، أعنى أن تكون حروف المصرع الأول من البيت مساوية لحروف المصرع الثانى ، وكان قد ظهر أن الأقاويل الموزونة ليست بمقنعة ، فكذلك يظهر أيضا فى الأقاويل التى ليس بينها نبرات - بل هى متناسقة - أنها قليلة الاقناع وذلك لسببين :

أما أحدهما فلأن الألفاظ اذا لم يكن بينها فصول زمانية عسر فهم تلك المعانى ، لأنها اذا وردت مشافعة فى الذهن ، لم يتمكن الذهن من فهم واحد منها حتى يرد عليه آخر ، شبيه ما يعرض لمن يجب أن يتناول شيئا من أشياء سريعة الحركة ، فانه لا يتمكن منها .

أما الثانى فان القول يكون بها غير لذية المسموع لأنه انما يلتذ السمع بالنبرات والوقفات التى بين أجزاء القول . وأيضا فلكون الفصول التى فى أمثال هذه الأقاويل متنسوية لتقاربها فهى مملولة ، لأن اللذة انما هى فى الانتقال من جنس الى جنس . واذا كان هذا هكذا ، فلم يبق أن تكون أجزاء القول الخطبى الا القسم الثالث من الأقسام ، وهو الذى يكون بين أجزاءه نبرات ووقفات لا تخرج القول الى أن يكون بها موزونا (٢) .

(١) الخطابة ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ .

(٢) تلخيص الخطابية ، ص ٥٩٠ ، ٥٩١ .

هناك ثلاثة مستويات للأقاويل عند ابن رشد ، فهناك الأقاويل الموزونة وزنا عدديا وإيقاعيا ، وهناك الأقاويل التي ليست موزونة على الإطلاق وهي التي لا يكون بين ألفاظها أزمة ، والأقاويل التي يتحقق فيها نوع من الوزن ، حيث يتحقق فيها الوصل والفصل بسكنات ونبرات يجعلها قريبة من الموزونة . ويرى ابن رشد أنه من الأنسب أن ينطبق القسم الثالث على أجزاء القول الخطبي ، لأنه اتضح من قبل أن الأقاويل الموزونة وزنا عدديا وهذا ما ينطبق على الشعر ليست مقنعة في الخطابة ، كما أن الأقاويل التي لا يتحقق فيها الوزن على الإطلاق غير مناسبة في الخطابة أيضا ، لأنها لا تعين على الفهم لانعدام وجود فصول زمانية بين الألفاظ أو الجمل كما أنها غير لذيدة . وعلى هذا إذا كنا قد رأينا ابن سينا يلمح إلى أهمية الوزن في النشر عموما لأنه يشعر بانتهاء القول ، وهو ما يعين على الافهام من ناحية ، ويكون لذيدا من ناحية أخرى ، فانا نجد ابن رشد يؤكد حاجة النشر والخطابة بالتحديد إلى الوزن لأنه يعين على الفهم ، ولأنه لذيد المسموع وبهذا يكون ملائما للاقناع .

وبناء على هذا تحتل الخطابة من حيث الوزن موقعا وسطا بين قطبي متصل يمثل أحدهما الشعر ( الأقاويل الموزونة وزنا عدديا ) وبين النشر العادي ( العلمي ) غير الموزون على الإطلاق .

ولعلنا نذكر أن الخطابة قد احتلت نفس المكانة ( الوسط ) بين لغة الشعر ولغة العلم ( البرهان ) . وليس هذا الا نتيجة طبيعية لوقوع الخطابة كصناعة منطقية بين البرهان والشعر .

على هذا النحو تتحدد طبيعة الوزن في النشر الخطابي بصفة عامة عند ابن سينا وابن رشد ، لكن ابن سينا يحرص على أن يكمل فكرته التي يفرق فيها بين النشر الموزون والنشر العادي ، فلا يفوته أن يحدد أشكال الوزن المختلفة للنشر عند العرب :

« وللعرب أحكام أخرى في جعل النشر قريبا من النظم ، وهو خمسة أحوال . أحدها : معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر ، والثاني : معادلة ما بينهما في عدد الألفاظ المفردة ، والثالث : معادلة ما بين الألفاظ والحروف ، حتى يكون مثلا ، إذا قال : بلاء جسيم ، قال بعده : وعطاء عميم ، لا عرف عميم ، والرابع : أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة ، حتى إذا قال : بلاء جسيم ، قال بعده مثلا : نوال عظيم ، وإن كانت الحروف متساوية العدد ، والخامس : أن يجعل المقاطع

متشابهة ، فيقال : بلاء جسيم ، ثم لا يقال : منيخ عظيم ، بل يقال : مناخ عظيم ، حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة ، وهو أشباع الفتحة • وأما السجع وتشابه حروف الأجزاء فهو شيء لا يتعلق بالموازنة وهو خاصة للعرب ، وله غناء كثير في اللفظ ، وكل هذا لا يخرج النثر الى النظم » (١) •

تلك هي أشكال النثر الموزون عند العرب كما يراها ابن سينا ، وهي شبيهة بأشكال النثر عموما - عنده - مما سبقت الإشارة اليه ، من اعتماد على التناسب بين الجمل المتتابة بحيث تصبح متساوية في الطول أو القصر ، ثم توافق هذه الجمل في عدد ألفاظها أو عدد حروفها على أن يكون هناك تناسب وتوافق أيضا بين المقاطع الممدودة والمقصورة ، وأن يتحقق التشابه بين المقاطع بوجه عام ، وتكاد هذه الأشكال تمثل أطرا عامة للوزن الخطابي عند ابن سينا حين يحدد بعد ذلك الوسائل التي يتم بها الوزن الخطابي ، وهي تتجلى في وسيلتين أساسيتين احدهما : انتظام ما لأصوات الكلمات داخل تقاسيم متعددة متتابعة للكلام على نحو ملذ ، أما أشكال الانتظام الصوتي فتتمثل في السجع والعطوف ( التكرير والتجنيس ) • ذلك ما يذهب اليه ابن سينا في قوله :

« انه يجب أن يكون الكلام الخطابي مفصلا ، أى ذا مصاريع ، وتكون التفاصيل ليس كل واحد منها يتم بنفسه ، بل يجب أن يكون كل واحد منها مشوقا الى المصراع الذى يليه ، الذى انما يتم به المعنى • وهذا مثل ما قال الفصيح من العرب » : اياك وما يسبق الى النفس انكاره ، وان كان عندك اعتذاره ، فليس كل من يسمعه نكرا ، يقدر أن يوسعه عذراء • فان كل مصراع من مصراعى هذا الكلام يحتاج الى الفقه حتى يتم • وهذه التفاصيل تحسن عند المخاطبة بالنبرات التي تقطع وتصل • ويجب أن يكون للكلام الخطابي عطوف ، وهو أن يكون اما الابتداء من لفظ أو حرف ينتهى اليه ، سواء كان على سبيل التكرير ، أو على سبيل التجنيس ، وهو أن يكون المكرر ، وان كان لفظا مكررا فى المسموع ، فهو مختلف فى المفهوم • فان هذا يجعل الكلام لذيذا ، محصورا بحدود حادة يقف عندها الذهن ، ويجعله سهل الحفظ ، لكونه ذا عدد ، انما

يسهل لئله حفظ الموزون • وبالجملـة : فان المسجع والمعطف والموزون أقرب الى أن يثبت في الذكر من غيره من الكلام » (١) •

ولعله لا يخفى في كلام ابن سينا عن التسجيع والتكرير والتجنيس أنه يحرص على ألا يتم هذا الانتظام الصوتي في الجمل المتتابعة وبأشكاله كافة منفصلا عن المعنى • ففي حالة التسجيع مثلا تأتي الجملة متممة لمعنى الجملة السابقة عليها في الوقت الذي تكون فيه موافقة لها في الوزن والمقدار ، وفي حالة تكرير اللفظ لا يكون المقصود هو مجرد التكرار اللفظي ، وانما الإشارة الى معنى آخر ، ومن ناحية أخرى يشير ابن سينا الى دور النبر في القطع والوصل لكن دور النبر في الخطابة سوف يتحدد أكثر في الحديث عن التنعيم ، لأنه يعده من أحواله •

أما ابن رشد فانه يحدد مثل ابن سينا أشكال النثر الموزون التي تعتمد على تناسب وانتظام الأصوات في الجمل المتعادلة الطول أو المتناسبة ويشير الى ذلك « بالكلام المفقر » ، أي الذي تكون أواخر الجمل فيه صيغ واحدة ، كما تكون أواخرها حروفا واحدة بأعيانها ، ويشير ابن رشد أيضا الى التكرير والتجنيس ، لكننا اذا قارنا قول ابن سينا بنص ابن رشد وجدنا ابن سينا أكثر وضوحا وتحديدا في عرض تصوره من خلفه . يقول ابن رشد :

« وينبغي أن تكون الأقاويل الخطبية مفصلة ، أما أن تكون أواخرها على صيغ واحدة بأعيانها ، واما بأن تكون — مع كونها على صيغ واحدة بأعيانها — أواخرها حروف واحدة بأعيانها ، وهو الذي يعرف عندنا بالكلام المفقر ، واما بلفظ مكرر بعينه ، وتكون مع هذا موصلة بحروف الرباطات • فمثال الفصل بالصيغ المتفقة قوله تعالى : « فاصبروا صبرا جميلا ، انهم يرونه بعيدا ونراه قريبا » وذلك أن جميلا وبعيدا وقريبا هي كلها على صيغ واحدة وشكل واحد • وهذا كثير في الكتاب العزيز • وأكثر الكلام البليغ لا يخلو من هذين النوعين من التفصيل ، أعنى المفقر وغير المفقر •

والكلام المفصل هو الذي لا تنقضي فصوله قبل انقضاء المعنى الذي يتكلم فيه • فانه اذا انقضت الفصول قبل انقضاء المعنى كان غير لذيد في السمع ، من أجل أنه لم يتناه المعنى بعد بتناهي الفصول » ، . . . .

« والكرور والمعاطف فى الأقاويل الخطبية هو أن يكون أول القول وآخره بلفظ واحد أو قريب من الواحد ، وهذا مثل قولهم : « القتل أنفى للقتل . ومثل قوله تعالى « الحاقة ما الحاقة وما أدراك من الحاقة » . والتكرير فى الكلام الخطبى انما يكون فى هذه المعاطف والكلام الذى بهذه الصفة اذا كان ذا قدر معتدل كان لذيذا سهل الفهم . أما لذيذ فلأنه على خلاف الذى لا يتناهى ، وأما سهل التعلم فلأنه يسهل حفظه لتكرار الألفاظ فيه ، ولأن له عددا ووزنا » (١) .

هكذا لا يختلف ابن رشد عن ابن سينا فى التصورات الرئيسية الخاصة بأشكال الوزن فى النثر الخطابى ، خاصة وأنه يشير الى وجوب مراعاة المعنى ازاء هذه « الفصول » التى من شأنها أن تكسب النثر فى الخطابة وزنا ما ، وألا تكون مراعاة الموسيقى النثرية على حساب ما يتطلبه المعنى . لكنه يربط بين تكرار اللفظ والجناس ، وكأنه لا يمكن أن يوجد أحدهما دون الآخر . غير أن ابن سينا لم يشير الى هذه العلاقة ، ويبدو أن الذى دفع ابن رشد الى هذا اعتماده على أمثلة معظمها من آيات القرآن الكريم .

من هنا يتضح أن الوزن النثرى الخطابى عند ابن سينا وابن رشد يختص بترتيب الألفاظ ترتيبا يراعى فيه انتظام أصوات الكلمات ، وتتبادل فيه أجزاء المصارع بحيث يصبح قريبا من الوزن العددي وبعيدا عنه فى الوقت نفسه ، وقربه من الوزن العددي يسمح له بتحقيق قدر من الإيقاع المنتظم يستلزم بدوره وجود ضوابط تحدد الطول المناسب للأسجاع مثلا ، وعلى هذا ينبه ابن سينا وابن رشد الى أن يكون طول الأسجاع معتدلا ، حتى يحقق السجع التأثير السمعى الملائم والفهم معا (٢) تبقى الوسيلة الثانية التى تحقق الوزن الخطابى عند الفلاسفة ، وهى النغم أو التنعيم ، وهى وسيلة يعدها أولئك الفلاسفة خارجة عن اللفظ أو من الحيل الخارجية النافعة أو أنها تؤدى دورا عظيما فى أداء المعنى لارتباطها الوثيق بالانفعال فى الكلام الخطابى ، ذلك أن لكل انفعال نغما يدل عليه ويناسبه ، يقول ابن سينا فى النغم على أنه من الأمور الخارجة عن اللفظ :

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٦ - ٥٩٨ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٠ ، ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

« ومنها الصنف المستعمل في النغم مثل تثقيلها ، وتحديددها ، وتوسيطها ، واجهارها ، والمخافتة بها أو توسيطها . فان للنغم مناسبة مع الانفعالات والأخلاق ، فان الغضب تنبعث منه نغمة بحال ، والخوف تنبعث منه نغمة بحال أخرى ، وانفعال ثالث تنبعث منه نغمة بحال ثالثة . فيشبهه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة ، والحاد المخافت فئة تتبع ضعف النفس . وجميع هذا يستعمل عند المخاطب ، اما لأن يتصور الانسان بخلق تلك النغمة أو بانفعالها عندما يتكلم ، واما لأن يتشبه نفس السامع بما يناسب تلك النغمة قساوة وغضبا ، أو رقة وحلما » (١)

ويعالج ابن رشد أيضا - مثل ابن سينا - مسألة التنغيم في القول الخطابي على أنها وسيلة من الوسائل الخارجة عن اللفظ ، لكنها تعين على تعين الافهام وإيقاع التصديق بشكل تخييلي لارتباطها بالانفعالات ، وعلى أنها أيضا وسيلة من الوسائل التي تحقق موسيقى الكلام الخطابي :

« وأما النغم فانها تستعمل في القول الخطابي لوجوه : منها لتخييل الانفعالات أو الخلق ، وذلك أيضا لثلاثة وجوه : أحدها عندما يريد المتكلم أن يخيل أنه بذلك الانفعال أو الخلق عند السامعين ، مثل أنه اذا أراد أن يخيل فيه الرحمة رقق صوته ، واذا أراد أن يخيل فيه الغضب عظم صوته ، وكذلك في الأخلاق . وانما كان ذلك كذلك ، لأن هذه الأصوات توجد بالطبع صادرة عن الذين يفعلون أمثال هذه الانفعالات . والوجه الثاني : أن يكون قصده تحريك السامعين نحو انفعال ما أو خلق ما ، اما لأن يصدر عنهم التصديق الحاصل عن ذلك الانفعال أو الخلق أو الفعل الصادر عنه . والوجه الثالث عندما يقتص عن مخبرين عنهم بأن يصفهم بذلك الانفعال أو الخلق . ومنها أيضا أنها تستعمل لضرب من الوزن في الكلام الخطابي » (٢) .

ومن الواضح وهذا ما يؤكد ابن سينا وابن رشد أن التنغيم في القول الخطابي مرتبط أساسا بعملية الأداء الشفهي لها ، وأنه لا علاقة له بالنشر المكتوب ، فالمقصود بالتنغيم أو النغم - كما نفهم من نصي ابن سينا وابن رشد - هو تفاوت درجة صوت الخطيب بحيث يصبح نقطة لبعض مقاطع القول أو الكلام أكثر حدة أو ثقلا أو علوا أو انخفاضا ، ويكشف هذا التنوع أو التلوين لصوتى للكلام عن الانفعالات التي يراد من خلال

(١) الخطابة ، ص ١٩٧ ، ١٩٨ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٦٢ .

توصيلها الاقناع بشيء ما ، ومثل هذا التلوين الصوتي يحقق للكلام النثرى نوعا من الموسيقى التى لا علاقة لها بشكل اللفظ . وقد يمكن القول أن التنغيم كوسيلة من وسائل الأداء الشفهي للخطابة يمكن أن يكون له دلالة في ذاته لما يخله عن طريق تفاوت درجة الصوت من حدة وغلظة وارتفاع وانخفاض من انفعالات مثل الغضب والقسوة والرحمة والضعف والرقّة ، فان مثل هذه الانفعالات ما كانت لتبرز لولا ذلك التنظيم . من هنا جعل الفيلسوفان التنغيم خاصا بالخطابة الشفهية فقط دون المكتوبة . وهذا يعنى أن التنغيم في القول الخطابي بالقدر الذى يحقق فيه ايقاعا ما للكلام يكون في الوقت نفسه مخيلا لمعان أخرى نفتقدها في حالة ما اذا كان القول نفسه مكتوبا ، ويظهر ذلك بصورة أوضح في حديثهم عن النبر بوصفه من أحوال النغم عندهم ، فالتنغيم لا يقف عند مجرد حدة الصوت أو غلظه أو أجهاره أو خفوته ، وإنما يتجاوز ذلك الى معنى آخر هو التشديد على أجزاء من الكلمة مما يؤدي الى اطالة مقطع الكلمة . ذلك أن ابن سينا يذهب الى أن النغم أعم من النبر ، حيث يرى أن « النبرات من أحوال النغم » (١) ، كما يرى أن اختلاف النغم يكون من وجوه ثلاثة : الحدة والثقل والنبرات (٢) ومعنى هذا أن النغم أو التنغيم عنده يشمل درجة الصوت وتنوعها كما يتضمن أيضا شدة الصوت التى تتمثل في النبر ، ويبدو هذا التداخل بين التنغيم والنبر عنده بصورة أوضح في تعريفه النبرات وفي تحديده لوظائفها ، فهو يعرف النبرات بأنها « هيئات في النغم مديدة ، غير حرفية يبتدأ بها تارة وتخلل الكلام تارة ، وتعقب النهاية تارة ، وربما تكثر في الكلام ، وربما تقلل . ويكون فيها اشارات نحو الأعراض وربما كانت مطلقة للاشباع ولتعريف القاطع ، ولأهال السامع ليتصور ، ولتفخيم الكلام . وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل انه متحير أو غضبان ، أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك . وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها مثل أن النبوة قد تجعل الخير استفهاما ، والاستفهام تعجبا وغير ذلك . وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة ، وعلى أن هذا شرط ، وهذا جزء ، وهذا محمول ، وهذا موضوع » (٣) .

(١) الخطابة ، ص ١٩٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩٩ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

يشير نص ابن سينا الى معنيين للنبر ، حيث يقصد به أولا مد مقاطع أو أجزاء من الكلمة أو القول وفي هذه الحال يمكن أن يقع في أول الكلام أو يتخلله أو يأتي في نهايته . ويقوم بوظائف متعددة ، فاما أن يشير الى غرض ما ، وربما يطلق لمجرد الاشباع ، أو يقصد به الاعلام بموضع القطع أو اعطاء السامع الفرصة للتأمل أو تفخيم القول . أما المعنى الثانى للنبر ، فهو يخالف المعنى الأول ، حيث يقصد به التلوين الصوتى الذى يساعد بالدرجة الاولى على اظهار الاحوال النفسانية للمتكلم من حيرة أو غضب . . . أو اظهار حالات التكلم عموما التى يتوقف عليها أن يصبح الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا . وعلى هذا تتداخل حدود النبر مع التنغيم ، حيث يدل كل منهما على الآخر ، لكننا نجد ابن سينا يكاد يقتصر على المعنى للنبر ( وهو نبر الشدة أى التشديد على مقاطع أو أجزاء من القول ) حين يحدد مواضع النبرات فى القول الخطابى : « فمن الأقاويل ما ينبغى أن تورد النبرات فيه عند تمام قول قول ، وذلك عندما يكون الكلام قصيرا ، ويحتاج أن يكون مع قصره فخما ، فتدخل أجزاءه القولية الصغرى بنبرات . . وأحوج الأقوال الى النبرات هى القصيرة المتعادلة الأجزاء ، وأما الطول فتقل حاجتها اليها فانها تزداد بذلك طولا . . ومثل ذلك أيضا فى سائر أقسام اللفظ المركب . فيجب ألا تخلل هذه الأقويل الطويلة الا النبرات التى لا ينغم فيها ، وانما يراد بها الامهال فقط . وربما احتيج أن تخلل الألفاظ المفردة ، اذا كانت فى حكم القضايا ، خصوصا حين تكون على سبيل الشرط والجزاء ، كقولهم : لما التمس ، أعطيت ، فيقول بين « التمسى » أعطيت نبرة الى الحدة ، وهو عند الشرط ، وبعقب أعطيت نبرة أخرى الى الثقل وهى للجزاء » (١) .

هكذا يبدو النبر أكثر فاعلية عندما يتخلل مواضع معينة من الأقاويل هى القصيرة المتعادلة ، أو الألفاظ المفردة فى حالة الشرط ، ويلاحظ فى المثال الذى يضربه ابن سينا للنبر فى الألفاظ المفردة أن هناك تداخلا بين النبر والتنغيم .

وعلى الرغم من أن ابن رشد لا يقدم تعريفا للنبر كما فعل ابن سينا ، فانه يمكن التعرف على مفهوم النبر عنده من حديثه عن وظائف النبر وموضعه ، وفهمه للنبر لا يختلف عن تصور ابن سينا السابق ،

(١) الخطابة ، ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ .



حيث يرى أنه يحدث بمد المقاطع ، وإن هذا المد يكون بتنغيم ، أما الوظائف الأساسية التي يقوم بها النبر في النشر الخطابي فهي تكاد تتركز في الاعلام بمواضع القطع والفصل بين الجمل ، وتحقيق جودة الافهام أو لمجرد الاشباع .

فالنبرات عنده تقوم بأبعاد ما بين الأقاويل وما بين الألفاظ المفردة في الخطابة (١) ، وهي تستخدم في ثلاثة مواضع ، « أما في نهاية الألفاظ المفردة ، وأما في نهاية الأقاويل القصار التي هي أجزاء الأقاويل الطوال ، وأما في أطراف الأقاويل التامة أو في انصافها » (٢) « والتي يستعمل منها في نهاية الأقاويل القصار جدا والألفاظ المفردة تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الألفاظ المفردة والأقاويل القصار للمقاطع والأرجل . ولذلك ينبغي للخطيب أن يتوقى عند استعمال هذه النبرات أن يصير الكلام موزونا . وذلك أنها متى وقعت بين المقاطع والأرجل كان القول موزونا ، ومتى وقعت بين الألفاظ المفردة والأقاويل القصار كان القول موزونا وزنا خطبيا . . . والذي يستعمل منها في أجزاء الأقاويل القصار التي هي أجزاء الأقاويل الطوال إنما يستعمل ليبدل على انفصال قول بعد قول . وهذا إنما يستعمل في الأقاويل التامة . . . وهي ضرورية في جودة التفهيم . وهذا الصنف من النبرات هو قليل ، إذ كان إنما يقع في نهايات الأقاويل القائمة بأنفسها . وهذه فيما أحسب التي تسمى عند العرب مواضع الوقف فإن العرب إنما تستعمل أكثر من ذلك عوض النبرات وقفات . والصنف الثالث يستعمل في ابتداء الأقاويل وفي ختمها وفي توسطها لموضع الراحة » (٣) .

وأهم ما يشير إليه ابن رشد هنا هو الربط بين استخدام النبر في الفصل بين الأقاويل ومواضع الوقف عند العرب ، ومن ثم يحاول ابن رشد أن يحدد في أي المقاطع يكون النبر ، وذلك ما لم يشر إليه ابن سينا ، إذ يذهب ابن رشد إلى أن النبر يقع - في الأغلب - في المقاطع الممدودة أو الحروف التي تمتد مع النغم مثل الميم والتون ، أما المقاطع المقصورة فقد تمتد عند الحاجة إلى استعمال النبرات فيها ، ويرى أن العرب تستعمل النبرات بالنغم عند المقاطع الممدودة حتى إذا كانت في أوساط الأقاويل أو أواخرها ، في حين أنهم لا يستعملون النبرات والنغم في

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص والصفحة نفسها .

(٣) المصدر السابق ، ص ٥٩٢ ، ٥٩٣ .

المقاطع المقصورة إذا كانت في أوساط الأقاويل . أما إذا كانت في أواخر الأقاويل ، فانهم يجعلون المقطع المقصور ممدودا ، فان كان فتحة أردفوها بآلف ، وان كان ضمة أردفوها بواو ، وان كان كسرة أردفوها بياء كما هو موجود في نهايات الأبيات أى في القوافي ، كما يرى ابن رشد أيضا أن العرب يمدون المقطع المقصور عند الوقف وذلك عندما تستخدم النبرات في نهايات الأقاويل القصار (١) .

على هذا النحو يتضح لنا أن استخدام النبرات ( أو النبر ) بوصفها من أحوال النغم في النثر الخطابي يحقق وزنا للكلام ، الأمر الذى يدفع بابن سينا الى القول بأن : « للنبرات حكما في القول يجعله قريبا من الموزون » (٢) . أما ابن رشد فانه يرى أن هذا الوزن الذى تحققه النبرات يكاد يجعل القول الخطابي قولاً شعرياً ، خاصة اذا ما استخدمت في نهايات الأقاويل القصار ، ومن ثم فانا نجد ينبه الى أن يتوقى الخطيب حدوث ذلك (٣) .

وعلى الرغم من أن ابن سينا وابن رشد قد عنيا عناية بالغة بالتنعيم والنبر في الخطابة ، من حيث انهما يسهمان في تشكيل الوزن الخطابي ، فانهما لم يجعللا لأى منهما دورا محددا في موسيقى الشعر ، قد يمكن القول بأن ذلك يرجع الى أنهما كانا يخصان بحديثهما الخطابة الشفهية ، ذلك أنهما حين تناولا الحديث عن النبر والتنعيم تناولا من حيث أنهما من الأمور الخارجة عن اللفظ ، أو ما أسماه « بالأخذ بالوجوه » أو « النفاق » ، وهى أمور تتعلق بهيئة القائل وسمته أثناء القول أو هيئة اللفظ ونغمته (٤) .

ومن هنا ذهبنا الى أن هذه الأمور ليس لها غناء فى الخطب المكتوبة ، وانما غناؤه فى المتلوة فقط ، لأن قوة تأثيرها - أى الخطب المكتوبة - تكون فى نفس اللفظ فقط (٥) .

الا أن ابن سينا يشير اشارة موجزة الى أن النغم مما يستخدم فى الشعر أيضا (٦) ولكنه لم يحدد على أى نحو يكون ذلك ، أما ابن رشد

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٤ .

(٢) الخطابة ، ص ٢٢٣ .

(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٢ .

(٤) الخطابة ، ص ١٩٧ ، تلخيص الخطابة ، ص ٢٥ ، ٥٢٦ .

(٥) الخطابة ، ص ٢٠٠ ، تلخيص الخطابة ، ص ٥٢٧ .

(٦) الخطابة ، ص ٢٠١ .

فيرى أن النغم ضرورى فى أوزان أشعار ما سلف من الأمم ما عندا العرب ،  
لأن ما سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم والقفات ، والعرب  
انما يزنونها بالوقوفات فقط » (١) .

ويضيف ابن رشد أن عادة العرب فى استخدام الأخذ بالوجوه  
قليلة ، وأما من سلف من الأمم فربما أقاموها فى الأشعار مقام الألفاظ  
أما إرادة للاختصار ، وأما طلبا للوزن والالذاذ (٢) ، ومن الواضح أن ابن  
رشد أدرك الفرق بين الشعر التراجيدى اليونانى والشعر العربى من  
حيث طبيعة كل منهما ومدى اعتمادهما على الأداء ، فالشعر التراجيدى  
اليونانى لا يصبح التركيز فيه على الأشعار من حيث هى ألفاظ فقط ،  
وانما تدخل عوامل أخرى لها من التأثير ما يؤدى الى الاستغناء عن الكلمات  
أحيانا مثل الأشكال والهيئات الخاصة بالمؤدين ، وما يقومون به من  
حركات وإشارات وإيماءات ، فضلا عن النغم . ولهذا نجد ابن رشد  
ينسب للفارابى رأيا يقول فيه ان ما يقوله أرسطو فى كثير من الأشياء  
التي تتعلق بالأمور الخارجة عن اللفظ فى الشعر غير مفهوم عندنا ولا  
نافع (٣) .

لكن ابن رشد يرى أن الأخذ بالوجوه كان يبدو نافعا وملائما فى  
بعض أشعار العرب ، ويحدد من هذه الأشعار نقائص جرير والفردوق  
على وجه خاص ، ذلك لأن هذه الأشياء تبدو مقنعة فى الخطب والأشعار  
التي تقال فى المنازعات على حد سواء (٤) .

وربما يلمح قول لابن سينا الى شئ من هذا ، يقول ابن سينا :  
« واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكى انما يكون من وجوه  
ثلاثة : الحدة والثقل والنبرات . والمنازعون من الخطباء يكتسبون هذه  
الملكة من مراعاة المنازعين من الشعراء ، فما كان أعمل فى أغراضهم نقلوه  
الى صناعتهم (٥) » .

وقد يمكن القول بناء على هذا ان استخدام التنغيم والنبرات فى  
الشعر العربى يرتبط بنوع خاص من الشعر — عند ابن سينا وابن

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٢٧ .

(٢) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

(٣) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٥٢٧ ، ٥٢٨ .

(٥) الخطابة ، ص ١٩٩ .

رشد - هو شعر المنازعات مثل النقائض لأنه يكون في هذه الحال أقرب الى الخطابة منه الى الشعر .

ومجمل القول أنه اذا كان ابن سينا وابن رشد قد اشارا الى أن النغم في الشعر قد يكون مرتبطا بنوع خاص هو الشعر التراجيدي الذي يدخل النغم فيه كعنصر من عناصره ، أو مرتبطا بالشعر المؤدى شفاها والذي يكون عادة أقرب الى الخطابة مثل النقائض أو يقوم بمهمتها . وعلى هذا فالتنغيم لا يكون له أهمية في الشعر في تصورهما الا عندما ينحو الشعر منحى خطابيا . ومما يؤكد هذا أن كلا من ابن سينا وابن رشد قد أكدوا في أكثر من موضع أن فضيلة القول الشعري - سواء كان مكتوبا أو متلوا - وقوة تأثيره انما تكمن في اللفظ فقط ، فالشاعر حين يقدر على أن يخيل باللفظ وحده من غير حاجة الى الغناء والتلحين اعتد لصنعه ، وأعجب به واستوجب عليه الاحماد (١) .

### علاقة الوزن الشعري بالموسيقى :

سبق أن أشير الى أن الوزن الشعري تميز عن الوزن النثري أو الخطابي عند الفلاسفة بأنه « وزن عددي » ، ويتحدد مفهومهم للوزن العددي على أنه تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم ، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الايقاع .

فالفارابي يعرف الأقاويل الشعرية من حيث الوزن ، فيذهب الى أنها ينبغي « أن تكون بايقاع وأن تكون مقسومة الاجزاء ، وان تكون أجزاؤها في كل ايقاع سلاطات (٢) وأسباب وأوتاد محدودة العدد ، وان يكون ترتيبها في كل وزن ترتيبا محدودا ، وان يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر ، فان بهذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها ، وأن تكون ألفاظها في كل مرتبة ترتيبا محدودا » (٣) .

- 
- (١) راجع ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٠١ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩١ .  
 ابن رشد : تلخيص الشعر ، ص ١٣٠ وما بعدها ، قارن فن الشعر ، ص ٢٣٤ .  
 (٢) لم يوضح أى من المحققين لنص الفارابي معنى كلمة سلاطات أو سلاميات .  
 (٣) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩١ ، ٩٢ ، جوامع الشعر ، ص ١٧١ ، ١٧٢ .

كما يقول ابن سينا :

« الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد ايقاعى ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤفا من أقوال ايقاعية ، فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر » (١) .

ويرى ابن رشد أن الوزن : « انما يتم بالنبرات والوقفات التى تكون بين المقاطع والأرجل . وبالعهد أى أن تكون حروف المصراع الأول فى البيت مساوية لحروف المصراع الثانى (٢) » .

ذلك هو الوزن العددي أو الوزن الشعري عند الفلاسفة ، انه يقوم على تساوى عدد حروف المقاطع فى مصراعى البيت الواحد ، وتساوى زمن النطق بها ، وذلك يتطلب ترتيبها على نحو منتظم . وعلى هذا يركز الفلاسفة على عنصر الزمن فى الوزن الشعري الذى يتجلى فى التناسب الذى يبعد المسافة بين الوزن فى الشعر والوزن فى الخطابة ، حيث ينتقل الوزن الشعري بسبب خاصيته الزمنية والعددية الى مجال آخر هو الموسيقى ، وذلك لأن الوزن الشعري يشترك مع الموسيقى فى سمة التناسب المتمثلة فى تساوى عدد الأحرف وتساوى زمن النطق بها وترتيب بعضها وتكرارها بنسب معلومة محدودة . من هنا نجدهم يقارنون الحركة المنتظمة فى الوزن الشعري بالحركة المنتظمة فى الموسيقى على نحو يكشف عن الصورة التى يتحقق بها الوزن فى الشعر ، بحيث يمكن القول انهم أقاموا تصورهم للوزن الشعري على أساس موسيقى ، وقد شكل هذا الأساس - عندهم - الحد الفاصل للتمييز بين الشعر والنثر الموقع ، ذلك أنهم نظروا للوزن الشعري ممثلا فى العروض على أنه العنصر الموسيقى فى الشعر .

فالفارابى اذ يوضح كيف يكون القول موزونا يكشف فى الوقت نفسه عن أن الأساس فى الوزن الشعري والايقاع الموسيقى واحد :

« والأقاويل انما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل ، والفاصل انما تحدث بوقفات تامة ، ذلك انما يمكن أن يكون بحروف ساكنة ، فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ ، جوامع علم الموسيقى ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٠ ، ٥٩١ .

متحركات محدودة وأن تتناهي أبدا الى ساكن ، فاذا ، نسبة وزن القول الى الحروف كنسبة الايقاع المفصل الى النغم ، فان الايقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ، ووزن الشعر نقله منتظمة على الحروف ذوات فواصل « (١) » .

فأوزان الإقاول عند الفارابي تتحقق بأن يكون هناك نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل ، أى بأن يقرب ويبعد بين أزمنة النطق بالحروف المتحركة في الجزء من القول بفواصل مسكونة ، ومن ثم يلزم أن تتناهي الحروف المتحركة الى وقفات ، هي الحروف الساكنة التي تشكل فواصل القول . وبالمثل يحدث الايقاع الموسيقى ، فهو نقلة منتظمة ولكن على النغم ذوات فواصل ، فالقانون واحد هو الانتقال المنتظم على الحروف أو النغم من حركة الى ساكن ، وعلى هذا فالحروف في الشعر تقابل النغم في الموسيقى .

ومن هنا ذهب الكندي من قبل الى أن النغمة في الموسيقى هي الحرف من نوع الشعر (٢) ، وقد حاول الكندي أن يحلل التفاعيل الثانية التي يتشكل منها الوزن الشعري وهي « فعولن وفاعلن ومفاعيلن وفاعلاتن ومفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات ومستفعلن » على أساس موسيقى ، « فالسبب نقرة وامساك ، وهو حرفان متحرك ومساكن مثل هل ، بل ، قم ، ويلزمه في الحشو في الشعر فع ، فالدائرة ( هـ ) علامة للمتحرك ، والخط - علامة للساكن والفاء والعين حشوه . في هذا الجزء ٠٠ والوتد وتدان : الأول نقرتان وامساك ، وهو حرفان متحركان فساكن مثل عنب طرب ( هـ - ) ويلزمه من الحشو « فعل » ، وهذا الود مجموع والثاني نبرة وسكون ثم نقرة وهو حرف ساكن بين متحركين مثل طاب غاب ( هـ - هـ ) وهو « فاع » وهذا الود مفروق . والفاصلة ثلاثة أحرف متحركة وحرف ساكن مثل : غبة ( هـ هـ - ) ، والغاية أربعة أحرف متحركة فساكن وهي أربعة نقرات وامساك مثل حبسهم ونحوها ( هـ هـ هـ هـ - ) . وليس أكثر من هذا في أشعار العرب . فالكلمة التي تبتدىء بالسبب ثم بعد ذلك بالود مثل فاعلن هي خماسية : نقرة وامساك وامساك ( هـ - هـ - هـ ) وفعلون خماسية أيضا ، وهي وتد وسبب نقرتان وامساك

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١٠٨٥ .

(٢) الكندي : المصونات الوترية ، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية ، تحقيق زكريا

يوسف ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٨٢ .

ونقرة وامساك ( ٥٥ - ٥ - ) ثم مفاعيلن وتدوسببين : نقرتان وامساك ،  
ونقرة وامساك مكررة ( ٥٥ - ٥ - ٥ ) « الخ » (١) .

ويشير اخوان الصفا الى مماثلة أصول الروض لقوانين الموسيقى ،  
ذلك أن الأصول التي تتشكل على أساسها تفاعل أو مقاطع الأشعار العربية  
وهي السبب والوتد والفاصلة ، هي ذاتها التي تشكل جميع ما يتركب  
من النغمات والألحان في جميع اللغات ، وهذه الأصول في كل من الشعر  
والموسيقى قوامها الحركة والسكون :

« نذكرها هنا أصل العروض وهو ميزان الشعر وقوانينه ، اذ  
كانت قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض فنقول :

« ان العروض هو ميزان الشعر يعرف به المستوى والمنزحف وهي  
ثمانية مقاطع في الأشعار العربية ، وهي هذه : فعولن ، مفاعيلن ،  
متفاعلن ، مستفعلن ، فاع لاتن ، فاعلن ، مفعولات ، مفاعلتن . وهذه  
الثمانية مركبة من ثلاثة أصول وهي السبب والوتد والفاصلة . . . وأصل  
هذه الثلاثة حرف ساكن وحرف متحرك فهذه قوانين العروض وأصوله .

وأما قوانين الغناء والألحان فهي أيضا ثلاثة أصول وهي السبب  
والوتد والفاصلة . فأما السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك  
تن تن . . . فهذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من  
النغمات ، وما يركب من النغمات في جميع اللغات من الألحان ، وما يتركب  
منها في الغناء في جميع اللغات » (٢) .

والأساس في الإيقاع الشعري عند ابن سينا هو ذاته في الإيقاع  
الموسيقي ، ذلك أن « الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان  
النقرات ، فان اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإذا اتفق  
أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا ،  
وهو بنفسه إيقاع مطلقا » (٣) .

فالوزن الشعري يناظر الإيقاع الموسيقي ، فالأول تعاقب منتظم  
للحركات والسكون ممثلة في الحروف المتحركة والساكنة ، والثاني تعاقب  
منتظم أيضا للمتحرركات والسواكن ممثلا في النغم .

(١) المصدر السابق ، ص ٨٢ .

(٢) رسائل اخوان الصفا - رسالة في الموسيقى ، ج ١/ ١٤٤ .

(٣) جوامع علم الموسيقى ، ص ٨١ .

وعلى هذا الأساس من التشابه بين الحركة المنتظمة للوزن في الشعر والحركة المنتظمة للايقاع الموسيقي كان تصور الفلاسفة للأساس الموسيقي للشعر ، فجعلوا النظر في الوزن من اختصاص الموسيقي والعروضي معا ، فيرى الفارابي أن القول المستقصى في تنوع الأقاويل الشعرية من جهة الأوزان « إنما هو لصاحب الموسيقي والعروضي ، في أى لغة كانت تلك الأقاويل ، وفي أى طائفة كانت الموسيقي » (١) .

أما ابن سينا فانه يرى أن النظر في الشعر من « جهة الوزن الشعري ، المطلق وعمله وأسبابه فالى الموسيقي ، أما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد على حكم التجربة والامتحان فالى العروضي ٠٠٠ وأما النظر في الخواتيم فالى صاحب العلم بالقوافي (٢) .

ويشير في موضع آخر أن « النظر الكلي » للوزن من اختصاص صاحب الموسيقي ، في حين أن النظر فيه بحسب المستعمل عند أمة أمة أمر يخص صاحب علم العروض ، وكذا التفقية ينظر فيها صاحب علم القوافي (٣) .

وتركيز الفارابي وابن سينا على أن يكون النظر في وزن الشعر من اختصاص الموسيقي والعروضي ، أو أن يكون الوزن المطلق من اختصاص الموسيقي فقط كما هو الحال عند ابن سينا يؤكد التصور بأن فهمهم للوزن الشعري مطلقا بصرف النظر عن عروض أمة ما له سندده الموسيقي ، ويكشف عن ادراكهم في الوقت نفسه لخصوصية الوزن عند كل أمة ، واختصاص العروضي بفحص الوزن الخاص بأتمته بعد أن يكون قد وعى الأساس الموسيقي العام الذي يقوم عليه الوزن الشعري بشكل عام ، أو أدرك التشابه المحوري الذي يربط الشعر بالموسيقي .

ومن هنا نجد فهم الفلاسفة - وهم ليسوا عروضيين بالطبع - للوزن الشعري يقوم على أساس موسيقي ، خاصة وأنهم عنوا بمبحث الموسيقي وعدوه فرعاً من فروع العلم الرياضي . ولهذا نجد معظم اشاراتهم الى الوزن الشعري في ثنايا مؤلفاتهم الموسيقية . لكنهم في الوقت نفسه

(١) مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص ١٥٩ ، ١٥٢ .

(٢) جوامع علم الموسيقي ، ص ١٢٣ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ ، الحكمة العروضية في كتاب معاني

الشعر ، ص ٢١ .



أخذوا في اعتبارهم الشعر العربى وحاولوا وضع تصوراتهم للوزن من خلاله .

### الوزن والتناسب

يلتقى الوزن الشعرى ، وهو الشكل الايقاعى فى الشعر عند الفلاسفة ، مع الموسيقى فى سمة التناسب ، التى تتمثل بداية فى تعاقب الحركة والسكون على نحو منتظم وينسب معلومة فى كل جزء من أجزاء القول أو النغم داخل الفاصلة الواحدة من فواصل القول أو النغم . فعلى هذا الأساس يتحقق الوزن التام عند الفارابى فى البيت الشعرى الواحد ، ذلك أن تعاقب الحركة والسكون يشكل الأسباب والأوتاد ، التى منها تتشكل التفاعيل التى تكون بدورها أجزاء المصاريح ، فالبيت كله . وبالمثل تترتب الألحان من توالى الحركة والسكون فى أسباب أولى وثوان الى أن تتكون الجملة الموسيقية المماثلة للبيت الشعرى . يقول الفارابى . « والألحان بمنزلة القصيدة والشعر ، فان الحروف أول الاشياء التى منها تلتأم ثم الاسباب ثم الاوتاد ثم المركبة عن الاوتاد والاسباب ثم أجزاء المصاريح ثم البيت وكذلك الألحان ، فان التى منها تألف ، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان الى أن ينتهى الى الأشياء التى هى من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة ، والتى منزلتها من الألحان بمنزلة الحروف من الأشعار هى النغم ، وأعنى بالنغم الأصوات المختلفة فى الحدة والثقل التى يتخيل كأنها ممتدة » (١) .

وعلى هذا تصبح التفعيلة - وهى مكونة من أسباب وأوتاد - أصغر أجزاء الوزن عند الفارابى ، وفقد تردف فى البيت بمساوئها أو غير مساو ، أما مجموع التفعيلات التى يتألف منها مصراع البيت فهى التى تشكل الوزن التام :

« والجزء الصغير من كل قول موزون ما حصر بمقدار أحد اللذين يكتنفان فاصلة الايقاع الكبرى ، فان هذا المقدار هو جزء ناقص من كل قول موزون . وأمثال هذه الأجزاء هى التى تتشوق النفس فيها أبدا الى أن تردف بجزء آخر ، ويردف ذلك اما بمساو له واما بغير مساو . فان أردف بمساو فالمجموع من المتساويين هو جزء تام من البسائط أول تمام . وان أردف بغير مساو كانت جملة المجتمع منها أيضا جزءا ناقصا فى المركبات . فان أردف بمساو لجملة المجتمع كان مجموع الجملتين

(١) الموسيقى الكبير ، ص ٨٦ .

جزءاً تاماً أول تمام فى المركبات • والجزء التام أول تمام فى كلا الصنفين هو الذى يمكن أن يفرض بيتاً ، ويمكن أن يفرض جزء بيت ، وأما الجزء الناقص فلا يفرض بيتاً ، ومقدار البيت غير محدود الا بالوضع عند أهل كل لسان والبيت هو القول الذى قد حضر بوزن تام « (١) » •

وقول الفارابى يشير أولاً الى أن التفعيلة ليست هى الوحدة الأساسية للإيقاع ، وإنما البيت كله ، وهو فى هذا قد يقترب من النظرة الحديثة التى ترى أن البيت كله هو الوحدة الأساسية فى الإيقاع ، وأن التفعيلات ليس لها وجود مستقل من حيث هى تفعيلات وأنها توجد من حيث علاقتها بالقصيدة ككل « (٢) » •

كما يشير نص الفارابى ثانياً الى شكلين لتعاقب التفاعل فى الشعر ، فهناك الشكل البسيط الذى تردف فيه التفعيلة بأخرى مشابهة لها وقد تردف باثنين أو ثلاثة أو أربعة فى الشعر الواحد كما هو فى بحر مثل الكامل والمتقارب • وهناك أيضاً الشكل المركب الذى تردف فيه التفعيلة بأخرى غير مساوية لها (مخالفة) ثم تردف هاتان التفعيلتان بأخرين مماثلتين لهما كما هو الحال فى بحر الطويل والبسيط • وقد أشار الفارابى الى هذين الشكلين مرة أخرى وعلى نحو مجمل فى قوله :

« والأقويل الموزونة ، منها ما هو بسيط الوزن ، ومنها ما هو مركب الوزن ، والبسيط ما قدر بوزن واحد فقط ، والمركب ما قدر بوزنين » (٣) •

وفقاً لما أشار إليه أخوان الصفا من قبل من أن تعاقب الحركات ما لسكون هو الأصل الذى تبنى عليه الألحان الموسيقية والأوزان الشعرية ، فانهم يرون بشكل مجمل أن تعاقب الحركات والسواكن فى الشعر ممثلاً فى الحروف المتحركة والحروف الساكنة هو الذى يكون الأسباب والأوتاد والفواصل التى تنشأ منها التفاعيل التى تتركب منها المصاريح المكونة للشعار (٤) •

أما ابن سينا فهو يستخدم مصطلح المقطع الممدود بدلاً من السبب كما يستبدل بالأوتاد المقطع المقصور اذا اقتربن به الممدود ، وبناء على أنه

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١١٨٨ •

(٢) نظرية الادب ، ص ٢١٩ •

(٣) الموسيقى الكبير ، ص ١١٠٨٦ •

(٤) رسائل الصفا ، رسالة فى الموسيقى ، ج ١/١٤٣ •



تعاقب التفاعيل في الوزن الواحد واختلف تفاعيل مع أخرى دون غيرها هو أن توالى الحركات والسكنات وتكرارها لابد من أن يتم على أساس مراعاة نسبة عدد حروف التفعيلة الواحدة للتفعيلة الأخرى التي تشكل معها قاعدة البيت ، فضلا عن مراعاة التشابه في ترتيب هذه الحركات والسواكن أسبابا وأوتادا .

ويعرض أخوان الصفا للتناسب بين التفاعيل في الوزن الواحد ، ويعنون بمراعاة نسبة المتحركات وأزمانها للسواكن وأزمانها ، ذلك أنهم يرون أن من الذ الموزونات من الأشعار ما كان غير منزحف ، والذي منزحف من الأشعار هو الذي حروفه الساكنة وأزمانها مناسبة لحروف متحركاتها وأزمانها (١) . ويتمثل ذلك التناسب عندهم في البحر الطويل ، « فهو مركب من ثمانية مقاطع : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن . وهذه الثمانية مركبة من اثني عشر سببا ، وثمانية أوتاد ، جعلتها ثمانية وأربعون حرفا ، عشرون منها سواكن وثمانية وعشرون متحركات ، والمصراع منه أربعة وعشرون حرفا عشرة سواكن وأربع عشرة متحركات ، ونصف المصراع الذي هو ربع البيت اثنا عشر حرفا ، خمسة منها سواكن وسبعة متحركات ، ونسبة سواكن حروف ربعه الى متحركاته لنسبة سواكن حروف نصفه الى متحركاته وكنسبة سواكن حروفه كلها الى متحركاته كلها » (٢) .

ونفهم من هذا أن نسبة الحروف السواكن الى الحروف المتحركة ينبغي أن تكون في الشطر أو في البيت ( ٥ : ٧ ) ، أي أن الحروف المتحركة ينبغي أن تكون على نسبة ( مثل وثلاث ) بالنسبة للسواكن ، وهذه النسبة هي ذاتها التي أقام ابن سينا على أساسها الائتلاف بين التفاعيل التي تشكل الوزن الواحد . وقد جعلت هذه النسبة عند اخوان الصفا أساسا للائتلاف بين التفاعيل أيضا ، يتضح ذلك من اشارتهم الى أن نسبة سواكن حروف ربع البيت الى متحركاته هي نفسها نسبة سواكن حروف نصفه الى متحركاته . لكن هذه النسبة (٧:٥) تنطبق على البحر الطويل والبسيط ولا تنطبق على بقية البحور مثل الوافر أو الكامل حيث تصبح (٥:٢) أي تصبح الحروف المتحركة مثلين ونصف الحروف الساكنة، لكن هذا لا يلغى قانون التناسب عند اخوان الصفا في هذه البحور ، من حيث أن نسبة سواكن حروف ثلث البيت الى حروف متحركاته تصبح كنسبة حروف سواكن نصفه الى متحركاته وكنسبة سواكن كله الى

(١) رسائل اخوان الصفا ، ص ١٦٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٦٢ .

متحركات كله (١) . لكن اذا كان التناسب لا يتحقق - بداية - عند اخوان الصفا الا في الأوزان غير المنزحفة فهل يعنى هذا أنهم يرون في الأشعار المنزحفة خروجاً عن شرط التناسب ؟ فيما يبدو أن استواء الوزن وعدم انزحافه هو الشرط الأساسى لتحقيق التناسب عندهم ، وذلك ما يختلف فيه الفارابى عنهم ، حيث يرى فى التغيير والزخاف فى الوزن استحساناً وان كان خروجاً عن الأصل . يقول الفارابى :

« وقد ينخرم الوزن متى أبدل مكان الأسباب الخفيفة حروف متحركة . وقد يعرض فى الأقاويل الموزونة أن تكثر سواكنها ، فينقص بعضها ، فيقوم ذلك مقام الحث فى الايقاعات ، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت ، أو الادراج ، فان السواكن اذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه ، فاذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعة فلذلك يستحسن الزخاف فى بعض أجزاء الأقاويل الموزونة » (٢) .

ان الفارابى لا يرى فى تحريك الساكن أو حذفه ما يخل بالوزن ، بل انه يرى فى ذلك الابدال ( ابدال الساكن بالمتحرك ) أو الحذف ما يعين على تدفق الوزن ، ويخفف من ثقله ، ذلك ان كثرة السواكن فى الوزن تؤدى الى ثقل المسموع وتوقف استرسال الوزن ، فيكون انقاص بعضها أو تحريكه حينئذ محققاً للاعتدال الذى يسبب بدوره راحة للنفس .

أما ابن سينا فانه يذهب الى أن من التغييرات التى تلحق بالايقاع ما يوافق الطبع أو مالا يوافقه ، فحذف زمان السين من مستغعلن يرده الى مفاعلن ، وذلك ربما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسة وخفة ، اربما لم يوافق حيث لا يحسن استعمال المخالسة ، ويكون الوزن معداً للمرانة » (٣) .

وهذا معناه أن ابن سينا يقبل التغيير والزخاف فى الوزن اذا كان موافقاً للطبع ، فاذا كان الوزن معداً نحو الحفة فانه يصبح قابلاً للحذف والتغيير ، بل ان هذا التغيير يصبح له وظيفته الجمالية ، حيث يقضى على رتابة الوزن ، ذلك ما يراه ابن سينا فى قوله عن التغيير فى الموسيقى :

« واذا كانت نقرات متالية - وخصوصاً خفاف الأزمنة - فحذف

(١) رسائل اخوان الصفا ، ص ١٦٢ .

(٢) الموسيقى الكبير ، ص ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ .

(٣) جوامع علم الموسيقى ، ص ٩٤ .

ذلك - اذا لم يكثر جدا - وأحسن مواضعه ما يكون من الايقاع كثير الحركات الخفيفة ، ويسمى هذا الصنيع طيا ، وربما طوى وحذف زمان ، ويكون فيه غنج ما ، فيقع موقعا رشيقا وقريبا من الطبع فى بعض الأوقات ، وذلك اذا كانت الأزمنة هى أطول من الخفاف متالية ، كما يرد : مستفعلن الى مفاعلن ، وخصوصا اذا كان الايقاع يعد نحو الحقة لا نحو الرزانة (١) .

على هذا الأساس يقبل ابن سينا التغير مادام مواتيا للطبع ، ولأنه يحقق تنوعا فى الوزن يقضى على رتابته ، ولكنه يشترط الا يخل هذا التغير بالايقاع ، وذلك يتطلب أن يعوض الحذف على النحو الذى يوفى فيه زمان المحذوف . وكلام ابن سينا هنا ينطبق على الايقاع الموسيقى والوزن الشعرى ، وان كان يميز بين ما هو مطبوع لفظا وما هو مطبوع نقرا ، ففى اللفظ يستحب تغيير المتواتر الحركات بالطى وتغيير الثقال بالتضعيف ، واذا كان طى النقرة هو تركها ، فان طى اللفظ ليس تركه فقط يقول ابن سينا :

« وأعلم أن كل جنس من الايقاع ما هو أصل ، ومبنى ، وما هو تغير . ومن التغيرات ما يجحف فيخرج عن الطبع ، ومنها ما يخرج عن طبع اللفظ دون طبع النقر . وفى اللفظ يستحب تغيير المتواتر الحركات بالطى ، وتغيير الثقال بالتضعيف ، واذا اجتمع ساكنان وكان يحتمل أن يضعف كليهما بحركة ، أو يضعف بتحريك الأول منهما ، فان الطبع اللفظى يميل الى تحريك الثانى من الساكنين - فان الساكن الأول له منزل ومستراح ، فلا داعى الى تحريكه ، وأما الساكن الثانى فله كلفة ومؤونة ، فيميل الى تحريكه ، فيكون المطبوع تحريك الثانى ، أعنى المطبوع اللفظى ، وأما المطبوع النقرى فهو شئ آخر .

وتضعيف النقرة هو : ايجاد نقرة ، كما ان طيها بترك نقرة ، وسواء عليه أوجدها ملاصقة للاولى ، وحيث السكون الأول أو أوجدها بعد .

وأما اللفظ فليس طيه الترك فقط ، بل يكون عند الطى صانعا صوتا ومتكلفا تنغيما ساكنا ، فانك اذا قلت تن تن تن ، أحوجت فى اللفظ الى تقطيع سبعة من الحروف ، فان حاذيته لايقاع الساذج فعلت أربع نقرات فقط (٢) .

(١) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(٢) جوامع علم الموسيقى ، ص ٩٣ .

## القافية :

لم يركز الفلاسفة في تعريفهم للشعر - بصفة عامة - على انه قول مقفى ، وبالتالي فانهم لم يشغلوا بالقافية في حديثهم عن الايقاع في الشعر قد نجد ابن سينا في أحد تعريفاته للشعر يشير الى أهمية القافية وضرورة وجودها ، حتى انه يذهب الى القول بأنه « لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى » (١) ، وقد نجد الفارابي يشير - أيضا - في تعريفه للشعر الى أن « نهايات الأبيات تكون مبدودة ، اما بحروف بأعيانها ، أو بحروف متساوية في زمان النطق بها » (٢) .

لكننا لا نجد سوى ذلك لدى أحدهما اهتماما بالقافية أو تحديدا لوظائفها وقيمتها في الايقاع الشعري . كل الذى شغلهم أن القافية تخص أشعار العرب دون أشعار غيرهم من الأمم . فابن سينا عندما يعرف الشعر فى قوله : « ان الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة » يحدد - بداية - أن الأقاويل الشعرية مقفاة عند العرب فقط فضلا عن كونها موزونة متساوية وذلك ماهو مشترك بين جميع الأمم .

ثم يشرح معنى قوله مقفاة : « ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التى يختتم بها كل قول منها واحدة » (٣) .

وعلى هذا تصبح القافية فى الشعر مجرد تشابه حروف خواتيم الشعر . وقد أشار الفارابي من قبل الى عناية العرب بالقافية دون غيرهم :

« ان للعرب من العناية بنهايات الأبيات التى فى الشعر أكثر مما لكثير فى الأمم التى عرفنا أشعارهم » (٤) .

كما يقول فى موضع آخر :

« وأشعار العرب فى القديم والحديث فكلها - ذوات قواف ، الا الشاذ منها ، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجعلها

(١) المصدر السابق ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩١ ، جوامع الشعر ، ص ١٧١، ١٧٢ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ .

(٤) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩١ ، جوامع الشعر ، ص ١٧١ .

غير ذوات قواف ، وخاصة القديمة منها ، وأما المحدثه منهم فهم يرومون بها أن يحتذوا فى نهاياتها حذو العرب » (١) .

ومن هنا نجده يشير الى أن كثيرا من الجمهور والشعراء يشترطون فى الشعر تساوى نهايات الأجزاء ، فاما أن تكون حروفا واحدة بأعيانها ، أو حروفا ينطق بها فى أزمان متساوية (٢) .

لكن كلا من الفارابى وابن سينا لم يحدد سبب عناية العرب بالقوافى دون غيرهم ، ولم يبرروا فى الوقت نفسه عدم اهتمام الأمم الأخرى بالقافية فى الشعر ، واكتفيا بالإشارة الى أن القافية هى تلك الحروف التى يختم القول الشعرى الموزون ، وانها قد تكون أسبابا أو أوتادا ، كما يذهب بها الى ذلك الفارابى ، وانها تتكرر مع نهاية كل قول . وانها تكون حروفا واحدة متساوية فى زمن النطق بها . لكنهما لم يحددا - على سبيل المثال - قيمتها من حيث هى فواصل موسيقية ينتهى عندها الوزن التام فى البيت الواحد ، وتتكرر بعد مسافات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ، على الرغم من حرصهما على المقارنة بين الإيقاع والموسيقى والإيقاع الشعرى وتصورهما أن الأصل فيهما واحد .

ولعل ما يتميز به الفارابى عن ابن سينا أنه يجعل القافية مرتبطة بالوزن من حيث انها تشكل نهاية الوزن فى كل بيت ، فلم ير أن تشابه خواتيم القول هو الذى يصنع القافية ، وانما لابد من أن يكون القول أولا موزونا ذا فواصل ، وعلى هذا يفرق بين السجع فى النثر ، والقافية فى الشعر عند العرب :

« ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تتناهى أجزاءؤها الى أشياء واحدة بأعيانها ، فان كانت غير موزونة فهى تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة ، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف . فانهم يسمون الأشياء الواحدة التى تتكرر فى نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة قوافى ، (٣) .

### الوزن والمعنى :

ذهب ابن سينا وابن رشد من قبل الى أن الوزن فى الشعر وسيلة من وسائل التخيل أو المحاكاة فى الشعر ، فمثله مثل التشبيه

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١٠٩١ .

(٢) كتاب الشعر ، ص ٩٢ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٢ .

(٣) الموسيقى الكبير ، ص ١٠٩١ .



والاستعارة (١) ، ومما يثير الانتباه أن مثل هذه النظرة قد أصبحت تشغل الباحثين المحدثين المهتمين بالوزن والعروض في الشعر ، فيرى بعضهم أن العروض في الشعر بينة رمزية مثله مثل الاستعارة (١) .

وقد كان من الممكن أن يصبح لهذه النظرة عند ابن سينا وابن رشد تأثيرها البالغ في تحديدهما علاقة الوزن بالمعنى ، بحيث لا يصبح الوزن عنصرا خارجا أو مستقلا عن المعنى ، لكننا لم نجد في نصوص هذين الفيلسوفين أو غيرهما أى صدى أو امتداد لذلك التصور ، بل اننا نجدهما يرتدان عنه ، فينظران الى الوزن الشعري بوصفه سطحا صوتيا مستقلا ومنفصلا عن المعنى ، مثلهما مثل الفارابي وذلك نتيجة لنظرتهما الموسيقية الى الوزن الشعري واشتراك الوزن والموسيقى في جذر ايقاعي واحد هو تعاقب الحركة والسكون ، فكل وزن له خصائصه الصوتية الذاتية التى تجعله مشاكلا لغرض شعري دون آخر أو لانفعال دون انفعال . ومن هنا يرى ابن سينا أن الأوزان منها ما يطيش ، ومنها ما يوقر (٢) وذلك بناء على تميز كل وزن عن الآخر حسب أعداد المتحركات والسواكن ونسبة المتحرك الى الساكن وترتيب هذه المتحركات والسواكن بعضها مع بعض . وعلى هذا تصبح الأوزان الشعرية مجرد قوالب يركب كل منها على المعنى النثرى الذى يلائمه .

ومما يلفت النظر أن ابن سينا قد أشار - كما عرفنا من قبل - الى أن من الأمور التى تجعل القول مخيلا أمورا تتعلق بالمسموع من القول وأخرى تتردد بين المسموع والمفهوم من القول ، وهو يقصد بها الخصائص الصوتية الايقاعية للالفاظ المستخدمة فى لغة الشعر - على نحو خاص - وما يمكن أن يحققه من موسيقى كالألفاظ مفردة أو كالألفاظ فى تراكيب . لكنه على الرغم من ذلك عزل كل هذه الأمور المختلفة التى تتعلق بالمسموع أو تتردد بين المسموع والمفهوم على الوزن ، بحيث أصبح لا علاقة لها بالمستوى الصوتى الذى يحققه الوزن (٣) .

وبالإضافة الى ذلك فإن الفلاسفة وان ميزوا بين الايقاع الموسيقى

(١) راجع : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٨ ، تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ،

٠٦١ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .

(٢) Gross, Harvey : Sound and Form in Modern Poetry, The University of Michigan Press, U.S.A, 1964 p. 18.

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٨ .

(٤) راجع لغة الشعر ولغة العلم ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ .

يقول ابن سينا : « وهو الوزن ، ومما أمور تتعلق بالمسموع من القول ، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم » .

والإيقاع الشعري على أساس أن الشعر مادته الحروف والكلمات وأن الموسيقى مادتها الأنغام ، فان تصورهم للوزن الشعري لم يكن يستند الى كون الشعر لغة ، وان موسيقى الشعر يمكن أن تتبع من اللغة نفسها ، أما كالألفاظ مفردة لكل منها شخصيته الإيقاعية أو طرازها الخاص في النهر ، واما كالألفاظ تراكييب ، حيث تحدد الوظيفة النحوية للكلمة ما اذا كانت منبورة أو غير منبورة ، فضلا عن أن البنية المعنوية للغة قد تشكل الإيقاع والوزن أيضا (١) .

لقد تصور الفلاسفة أن الشعراء اليونانيين حددوا وزنا شعريا لكل غرض من أغراض أشعارهم ، ولم يكن هذا التصور نتيجة لأنهم أساءوا فهم النص الأرسطي بقدر ما كان نتيجة لتصورهم هم أنفسهم للوزن الشعري وعلاقته بالمعنى والأساس الموسيقي الذي بنوا عليه تصورهم للوزن .

فالفارابي يذهب الى أن اليونانيين وحدهم دون غيرهم من شعراء الأمم الأخرى هم الذين خصصوا لكل نوع من أنواع الشعر وزنا خاصا به ، فجعلوا أوزان المسدائح غير أوزان الأهاجي ، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات . كما رأى الفارابي وفقا لهذا التصور - أن ذلك هو المعيار الصحيح لاستخدام الوزن في الشعر الذي ينبغي أن يلتزم به شعراء الأمم الأخرى الذين لم يخصصوا لكل نوع شعري وزنا بعينه (٢) . وقد تابعه في ذلك ابن سينا في قوله :

« واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة فيها يقولون الشعر ، وكانوا يخضعون كل غرض بوزن على حدة وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة » (٣) .

وقام الفارابي بإحصاء ما تنأهى الى عمله من أصناف الشعر اليوناني وأنواعه موضحا أن لكل نوعا من هذه الأنواع وزنه الخاص الذي يليق به : « فطراغوديا مثلا » نوع من الشعر له وزن معلوم يلتزم به كل من سمعه من الناس أو تلاه ، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة . . . وأما ديثرمبي فهو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوديا . . . وأما

:Sound and Form in Modern Poetry, p. 22.

(١)

(٢) فن الشعر ، ص ١٥٢ .

(٣) الحكمة العروضية ، ص ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، فن الشعر ، ص ١٦٥ ، ١٦٦ ،

١٦٧ .

قوموذييا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة ٠٠ (١) •

وينقل ابن سينا عن الفارابي احصاءه لأصناف الشعر اليوناني مشيرا الى اختصاص كل نوع شعري منها بوزن يناسبه (٢) ، وقد نسب الفارابي معرفته بأصناف الأشعار اليونانية الى ما وصل اليه من أقاويل نسبت الى أرسطو وثامسطيوس وغيرهما (٣) •

غير أن أرسطو لم يشر في حديثه عن الوزن الى أن هناك علاقة تربط الوزن بالغرض الشعري أو الموضوع ، فعندما تحدث عن مناسبة الوزن السداسي - أو الملحمي - للقصيدة الروائية دون غيرها ، ومناسبة الوزن الايامبي للرقص والتروخاني للعمل لأنهما وزنان تشيع منهما الحركة (٤) لم يكن يقصد مناسبة الوزن للموضوع أو الغرض الشعري أو حتى النوع الأدبي ، وإنما كان يعنى مناسبة الوزن لحركة الجسد ( كما هو في الرقص أو العمل ) التي يؤدي معها الشعر • ولم يكن يقصد أن هناك من المعاني والتخييلات ما يناسب الأوزان الطويلة ، ومنها ما يناسب القصيرة كما يذهب الى ذلك ابن رشد وابن سينا (٥) ، بل كان مقصده أن وزنا مثل السداسي الملحمي يناسب القصائد السردية الطويلة ، لأن حركة هذا الوزن حركة رزينة تناسب أداء مثل هذا اللون الشعري ، ولا تلائم حركة العمل أو الرقص •

ان اختصاص الموضوع الشعري بوزن يناسبه أمر يتعلق بتصور الفلاسفة أنفسهم ، فابن رشد يعبر عن ذلك بشكل مباشر وواضح حين يرى انه من « تمام الوزن أن يكون مناسباً للغرض • فرب وزن يناسب غرضاً لا يناسب غرضاً آخر » (٦) •

وعلى هذا يرى ابن رشد أن المعنى سابق على الوزن ، فالشاعر يكتب المعاني المخيلة نثراً ، ثم يكسوها وزناً يلائمها • يقول ابن رشد : « فأول أجزاء صناعة المديح الشعري في العمل هو أن تعصى المعاني

(١) فن الشعر ، ص ١٥٢ ، وما بعدها •

(٢) المصدر السابق ، ص ١٦٦ وما بعدها •

(٣) فن الشعر ، ص ١١٥ •

(٤) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص ١٣٦ •

(٥) راجع : تلخيص الشعر ، ص ١٢٩ ، فن الشعر ، ص ١٩٠ ، ٢٣٢ •

(٦) تلخيص الشعر ، ص ٨٣ ، قارن فن الشعر ، ص ٢١١ •

الشريفة التى بها يكون التخيل ، ثم تكسى تلك المعانى اللحن والوزن  
الملائمين للشئ المقول فيه « (١) »

وعلى الرغم من أن هذا القول لابن رشد يجرى ازاء شرح لأحد  
نصوص أرسطو من كتاب الشعر ، فانه ينحو منحى آخر مخالف لما يذهب  
اليه أرسطو ، فهو لم يشر الى أن الوزن يجرى لاحقا على المعنى ، وانما كان  
يشير الى أولية أجزاء التراجيديا التى تتم بواسطتها المحاكاة فجعل المشهد  
سابقة على الغناء ونظم الأوزان (٢) ، وقد أشار ابن سينا الى نفس فكرة  
ابن رشد لكنه لم يعبر عنها بذلك الوضوح الذى نجده عند ابن رشد :

فأول أجزاء طراغوديا هو المقصود من المعانى المتخيلة والوجيهة ذات  
الرونق . ثم يبنى عليها اللحن والقول . فانهم انما يحاكون باجتماع  
هذه . ومعنى القول اللفظ الموزون . وأما معنى اللحن فالقوة التى تظهر  
بها كيفية ما للشعر كله من المعنى (٣) .

يمكن القول اذن ان الوزن لاحق على المعنى ، وانه يأتى لتأكيد  
المعنى وتقويته من حيث انه معنى مخيل بشرط أن يكون هو الآخر مخيلا  
- فى نفسه - لذات المعنى ، والوزن فى هذه الحال مثله مثل اللحن أو  
النغم عند الفلاسفة حيث ربطوا بين الانفعال والنغم ، وجعلوا لكل انفعال  
نغما يدل عليه بناء على استقلال كل نوع من أنواع الايقاع بخصائص  
صوتية ذاتية . فالتأليف الموسيقى عند الكندى اما أن يكون من النوع  
الذى يسمى البسطى ، واما من النوع الذى يسمى القبضى واما من النوع  
الذى يسمى المعتدل ، أما القبضى فالنوع المحزن ، واما البسطى فالمحرك  
المطرب ، واما المعتدل فالمحرك الجلالة والكرم والمدح الجميل  
المستمجد (٥) .

فالألحان المجردة فى إمكانها أن تثير الانفعالات الانسانية من رحمة  
وقساوة وحزن وخوف وطرب وغضب ولذة وأذى ، حيث يختص كل لحن  
بأثارة أحد هذه الانفعالات . من هنا يذهب الفارابى الى أن « فصول النغم  
التي بها تكسب انفعالات النفس . . تشتق أسماء أصنافها من أسماء  
أصناف الانفعالات ، فلذلك يجب أن نعدد الانفعالات ثم نجعل أسماء هذه

(١) المصدر السابق ، ص ٧٧ ، فن الشعر ، ص ٢٠٩ .

(٢) كتاب الشعر ، ص ٥٠ .

(٣) فن الشعر ، ص ١٧٧ .

(٤) رسالة فى خبر صناعة التأليف ، ضمن مؤلفات الكندى الموسيقية ، تحقيق زكريا  
يوسف ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

الفصول من فصول النغم مأخوذة عن أسماء تلك ، فيسمى ما يكسب الحزن اما المحزن ، واما الحزنى ، واما التحزين . . وما يكسب الأسف يسمى أسفيا ، وما يكسب الجزع جزعيا ، وما يكسب العزاء والسلوى معزيا أو مسليا وما يكسب المحبة أو البغضة محبيا أو غضبيا « (١) » .

ثم يجمل الفارابى هذه الأنغام الانفعالية فى ثلاثة أصناف ، « منها ما يكسب الانفعالات التى تنسب الى قوة النفس مثل العداوة والقساوة والغضب والتهور ، وما جانس ذلك ، ومنها التى تكسب الانفعالات التى تنسب الى ضعف النفس ، وذلك مثل الخوف والرحمة والجبن . . ومنها التى تكسب المخلوط من كل واحد من هذين الصنفين وهو المتوسط » (٢) .

وعلى هذا تصيح الألحان الكاملة عنده ثلاثة كما هو الحال عند الكندى : « منها الالجان المقوية ، ومنها الألحان المليئة ، ومنها الالجان المعدلة ، وبعض القدماء كان يسمى الألحان المعدلة الألحان الاستقرارية كأنها تكسب النفس استقرارا وهدوا » (٣) .

ويربط ابن سينا أيضا بين الألحان والانفعالات : « فالانتقال الى النغم الحادة يحكى شمائل الحرد ، والى النغم الثقيلة يحكى شمائل الزكاة والحلم والاعتذار . والانتقالات التى تبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجع ، تعطى النفس هيئة شريفة نبوية حكيمة مع شجى وتجل ، وضدها يعطى هيئة لذيذة تميل الى الخفة مع شجى أثيث » (٤) .

ويقسم أجناس الأنغام تبعا لمن سبقوه الى ثلاثة : قوية ورخوة ومعتدلة ، وتسمى الألحان الرخوة ملونة وتأليفية ، وتسمى المعتدلة راسمة أما القوية فبالحق تسمى قوية (٤) . .

وهكذا يربط الفلاسفة بين الألحان الموسيقية والانفعالات النفسانية الانسانية . وهذه العلاقة بين الألحان والانفعالات شبيهة بالعلاقة بين الأوزان والأعراض الشعرية عند الفلاسفة ، الذى يعنى هذه العلاقة ذلك التناسب الذى يقوم على أساسه الايقاع الشعرى والايقاع اللحنى ، ذلك ما ينفرد باثارته الكندى بشكل صريح فى قوله :

- 
- (١) الموسيقى الكبير ، ص ١١٧١ ، ١١٧٨ .
  - (٢) المصدر السابق ، ص ١١٧٩ .
  - (٣) المصدر السابق ، ص ١١٨٠ ، ١١٨١ .
  - (٤) جوامع علم الموسيقى ، ص ٧٥ .
  - (٥) جوامع علم الموسيقى ، ص ٧٥ .

« فان الايقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجن والحزن ،  
والخفيفة المتقاربة مشاكلة للطرب وشدة الحركة والتبسط ، والمعتدلة  
مشاكلة للمعتدل . وكذلك أوزان الأقوال العددية المشابهة للنسب .  
فينبغي أن توضع لنحو من هذه الثلاثة أنحاء . فان يكمل ذلك يكون  
تكميل حركة النفس فى النوع الذى قد يكون تحريكها فيه من الانحاء  
الثلاثة وأقسامها (١) .

يؤكد الكندى فكرة تطابق كل وزن من الأوزان لمعنى من المعانى أو  
انفعال من الانفعالات من ناحية التى ألح عليها الفارابى وابن رشد وابن  
سينا ، وقيام ذلك التطابق على أساس تشابه الأوزان الشعرية للالجان  
الموسيقية من ناحية أخرى ، حيث يتحدان فى النهاية . ليحدثا تأثيرا  
سلوكيا من حيث توجه الأفعال الانسانية .

وعلى هذا نجد اخوان الصفا وابن سينا يشيرون الى أهمية القول  
الموزون أو الأبيات الموزونة لما تقوم به من استثارة تخيلية للمتلقى ،  
فيرى اخوان الصفا أن « الأبيات الموزونة تثير الأحقاد السكامة وتحرك  
النفوس الساكنة وتلهب نيران الغضب » على نحو مماثل لما تفعله الألجان  
الموسيقية (٢) .

أما ابن سينا فانه يخص الوزن فى الشعر بدور كبير فى تحقيق  
الاستثارة التخيلية التى يحدثها الشعر فى المتلقى وما يترتب عليها من  
سلوك (٣) .

وبناء على هذا كله تتأكد فكرة استقلال الوزن عن المعنى ، وانفصاله  
عنه ، بحيث يكون لاحقا عليه وملائما له فى نفس الوقت وفق ما يتمتع  
به من خصائص صوتية ذاتية .

(١) مؤلفات الكندى الموسيقية ، ص ٦٥ .

(٢) الرسائل ، ج/١٣٣ .

(٣) راجع التخييل الشعرى ، كتاب القياس ، ص ٥ .

## الخاتمة

ان النتيجة الكلية التى توصلت اليها هذه الدراسة هى الكشف عن نسق متكامل للشعر عند الفلاسفة المسلمين يتحدد فيه مفهومهم لماهية الشعر ومهمته ولغته وأدواته ، كما كشفت أيضا عن أن هذا النسق له علاقة وطيدة بنسقهم الفلسفى الشامل .

وقد حاولت الفصول الخمسة التى تتكون منها هذه الدراسة أن تكشف عن ذلك النسق من عدة زوايا ، فرضتها المادة نفسها ، التى قدمتها مؤلفاتهم الفلسفية الالهية والطبيعية والرياضية فضلا عن رسائلهم وشروحهم وتلخيصاتهم على المؤلفات الأرسطية وغيرها .

لقد أقام الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفى على أساس تمجيد العقل ، لأنه هو الذى يصل بالانسان الى تحقيق وجوده الانسانى الأفضل - ليحقق بعد ذلك الغاية من وجود وهى السعادة القصوى ، وذلك بأن يصير عقلا خالصا .

وجعل الفلاسفة المنطق هو الآلة التى تمد العقل بالقوانين التى تعصم المرء من الخطأ ، وتسدد خطاه نحو استكمال قواه الناطقة والوصول الى الرشد الانسانى ، الذى يمكنه أخيرا من تحصيل المعارف والعلوم النظرية والعملية ( الحق والخير ) كى يحقق غاية الغايات وهى السعادة القصوى .

وحين فصل هؤلاء الفلاسفة بين النقد النظرى والنقد العملى رأوا أن النظر فى الشعر - من حيث هو كلام مخيل - ووضع القوانين التى تلتزم على أساسها صناعته ، أمر يخص المنطقى وحده . وهذا يعنى أنهم أخضعوا « التنظير للشعر » للنظر العقلى الفلسفى ، ومن هذه الزاوية كانت نظرتهم للشعر . ومن ثم جعلوه فرعاً من فروع المنطق وقياساً من أقيسته .

لكنهم جعلوا الشعر أدنى درجات القياس المنطقي ، ذلك أنهم عدوا البرهان أعلى درجات القياس المنطقي وأشرفها على الاطلاق ، يليه الجدل ، فالسفسطة ، فالخطابة ، ثم يأتي الشعر أخيرا . والسبب في ذلك أن الشعر نتاج قوة نفسانية أدنى من العقل ، الذي يتوسل بالبرهان من أجل الوصول الى المعرفة اليقينية .

الا أن وضع الشعر في هذا المتصل المنطقي ، الذي يمثل البرهان قطبه الأقصى في حين يمثل الشعر قطبه المقابل ، قد جاء معتمدا بشكل أساسي على انه نشاط تخيلي وتخيلي معا ، بمعنى انه نشاط صادر عن المتخيلة وموجه اليها في الوقت نفسه .

والتخيلة ، وهي القوة النفسية المبدعة للشعر ، قوة نفسانية حسية تقع عند هؤلاء الفلاسفة بين الحسن والعقل ، وتعتمد في عملها - أساسا - على الحس ، وان كانت ترتقي عنه ، لأنها تحقق درجة من درجات التجريد ، عندما تعيد تشكيل معطيات هذا الحس بمعرفتها ، فتركبها بمالها من قدرة على الابتكار على نحو مشابه أو مخالف لما هي عليه في الواقع . وقد تبتدع صورا ليس لها وجود في الحس أصلا . لكنها لا تستطيع أن تجرد الصورة تماما من لواحقها ، وبالتالي فانها لا تصل الى درجة التجريد التي يحققها العقل . فضلا عن انها تظل مقيدة بما هو جزئي ، فلا ترقى الى ادراك الكليات التي يدركها العقل . وهي وان كانت تعينه في مرحلة من مراحل ادراكه بما تقدمه اليه من الصور ، التي تساعده على التفكير ، فهي تظل أدنى منه معرفيا لاتسام عملها بالحسية والجزئية ، حتى في أقصى حالات نشاطها سواء كان في النوم أو في اليقظة . وتظل المعرفة الصادرة عن العقل أرقى المعارف لأنه يصل الى المعرفة اليقينية .

والتخيلة عند الفلاسفة المسلمين ذات صلة مباشرة بالقوة النزوعية الحيوانية - الانفعالات والغرائز - فهي التي تبعثها على الحركة ، فتدفعها نحو الضر أو النافع ، المؤذى أو الملد . ولما كانت هذه القوة المتخيلة قوة حيوانية غير راشدة ، فهي تخيل للمرء ما هو ضار على انه نافع وما هو مؤذ على أنه ملذ . ومن هنا تأتي خطورتها وخطورة تركها تمارس عملها بلا قيد . ولهذا رأى الفلاسفة - الذين ينزعون الى تحقيق الوجود الانساني الأفضل بدفع الناس نحو استكمال قواهم الناطقة - أن يقيدوا عمل المتخيلة بضبط العقل ، ذلك لأنها تتصل بشكل مباشر بدوافع السلوك الانساني ، ولأنها تفتقد القدرة على التمييز بين ما هو خطأ وما هو صواب ، وما هو حتى وما هو باطل وما هو خير وما هو شر .



وان كان هذا لا ينفي أن هؤلاء الفلاسفة كانوا واعين بقدره الخيال ( المتخيلة ) على الخلق والابداع ، لكنهم في اطار فلسفتهم العقلية ما كانوا ليسمحوا لهذه القوة بأن تعمل وفق هواها ، حتى يتسنى لهم أن ينفذوا المخطط الأخلاقي التربوي الذي يعينهم على دفع الانسان نحو تحقيق الغاية القصوى من وجوده . وعلى هذا رأوا أن يفيدوا من قدرات هذه القوة على الحركة والخلق والابتكار في تنفيذ مخططهم وتحقيق الغاية المنشودة .

وكان من الطبيعي والشعر يصدر عن هذه القوة - التي هي أدنى من العقل معرفيا وأخلاقيا - أن يوضع في سفح الترتيب الهرمي لفروع المنطق الذي عد من ضمنها ، فضلا عن أن تصبح عملية التخييل الشعري نفسها خاضعة لقوانين العقل التي تلزم التخييل الانساني - عموما - بالعمل وفوق ضوابطه . وعلى هذا حرص الفلاسفة على ألا تكون عملية الابداع الشعري عملية حرة مطلقة ، خاصة وانهم أرادوا أن يجعلوا من الشعر شكلا من أشكال الادراك . اذ هو بوضعه في المنطق قد تحول بالفعل الى « وسيلة معرفية » مثله مثل البرهان . وان كانت لها طبيعتها الخاصة .

لقد رأى الفلاسفة - خاصة ابن سينا - أن عملية الابداع الشعري تتم من خلال مرحلتين ، الأولى وتتمثل في ومضات تلقائية غامضة تتم دفعة واحدة ، أما الثانية فهي عملية التنظيم والضبط لهذه الومضات التلقائية باخضاعها للعقل . بحيث تصبح عملية التخييل عملية واعية ومقصودة لتحدث - بدورها - تأثيرا مقصودا . ويتحول الشعر الى صناعة منطقية أو قياس عقلي . الا انه يظل قياسا له طبيعته الخاصة التي تميزه عن سائر الأقيسة المنطقية الأخرى . ذلك لأن الشعر بوصفه نتاجا للمتخيلة ، التي تعد المحاكاة قوام عملها - نشاط محاك ، بمعنى أنه يعتمد على المحاكاة . فالشعر لا يعبر عن الشيء بلفظه وانما بلفظ ما يحاكيه أي ما يشابهه . ومن هنا أصبح الشعر ( محاكاة ) لأنه لا يعيد تركيب الصور كما كانت عليه في الواقع . وانما يشكلها على نحو مشابه أو مخالف لما هي عليه ، وربما يشكلها بشكل أحسن أو أسوأ .

وقد فرضت الطبيعة المعرفية للشعر على الفلاسفة أن يركزوا على المحاكاة بمعنى التصوير ، فهي لا تقدم الشيء كما هو ، وانما تقدم مثيله أو نظيره أو بديله لاحداث تأثير ما . كما تحدت الطبيعة المعرفية للشعر - من ناحية أخرى - كنتيجة من نتائج كون الشعر محاكاة ، اذ لولا أنه نشاط تخيلي قوامه المحاكاة ما كان ليوضع ضمن فروع المنطق وليصبح وسيلة معرفية لا تقل أهمية عن البرهان .

ومن هنا كان تشديد الفلاسفة فى تعريفهم للشعر على انه محاكاة ، واعطاء الأسبقية والأفضلية المطلقة للمحاكاة على الوزن فى الشعر ، على الرغم من ادراكهم لأهمية الوزن فى جعل القول شعرا .

وتحدد موضوع الشعر ، هو جميع الأفعال الانسانية الممكنة ، خيرها وشرها ، فيما هو محتمل وممكن ، وتحدد الممكن والمحتمل فى الشعر فى ضوء هيمنة العقل على الشعر . لكن الفلاسفة حرصوا فى الوقت نفسه على تأكيد السمة التخيلية للشعر ، التى تميزه عن الحاجة العقلية والاقناع التصديقى ، فهيمنة العقل لا تلغى السمة التخيلية للشعر ، ولا تعنى الغاء المحاكاة التى هى قوامه ، وانما تعنى توجيه هذه المحاكاة وفق ضوابط العقل . وليس معنى الضوابط هنا أن يلتزم الشعر بالمحاكاة الحرفية ، وانما أن يلتزم بما هو مقنع فى محاكاته لموضوع ما حتى يحدث التأثير المستهدف فى المتلقين ، فلا يقف عند الأحوال العارضة الجزئية ، التى تجتاز حدود الممكن والمحتمل الى الاغراب ، الذى يبدو غير مقنع ، وبالتالي يفتقد قدرته على التأثير .

لقد حرص الفلاسفة على ابعاد ( المحاكاة ) عن شبهة تقليد الواقع أو نسخه ، ومن ثم أشاروا مرارا الى أن الشعر لا يقدم الواقع كما هو ، بل ان مقدماته لتتسم بالكذب ، ولا يشترط فيها صدق أو كذب ، وهذا ما يميزها عن الأقاويل البرهانية التى تلتزم مقدماتها بمطابقة الواقع ، وان تكون كلها صادقة بالضرورة . وهذا الفهم للأقويل الشعرية ( التى هى كاذبة بالكل ) يعنى من فهمهم للمحاكاة الشعرية على أنها ليست نقلا ، فضلا عن أن يكشف عن معنى جديد « للكذب » غير ذلك المعنى الأخلاقى الذى ساد عند نقادنا العرب القدماء .

وقد كشفت علاقة المنطق بالفلسفة عن أن المنطق يعد أول مراتب السلوك نحو السعادة الانسانية ، وعن أن صناعة المنطق هى أولى الصنائع التى ينبغى أن يشرع فيها . كما تبين أنه اذا كان المنطق هو الذى يعين المرء على استكمال قواه الناطقة ، وتسديد أفعاله الى جهة الحق والخير للوصول الى السعادة ، فان الشعر له دوره فى تحقيق تلك الغاية . وهذا الدور يعتمد على طبيعته التخيلية بالدرجة الأولى . وقد عد الفلاسفة الشعر والخطابة صناعتين منطقيتين نافعتين فى الأمور المدنية ، وخادمتين للاخلاق والسياسة ، وهى الأمور التى تحصل بها الأشياء الجميلة . لقد حددوا للشعر مهام نافعة فى المدينة الفاضلة ترتبط ارتباطا وثيقا بالسعى نحو الوجود الانسانى الأفضل . ومن هنا تمتع الشعراء بمكانة لا بأس بها - عند الفارابى - فر ترتيبه الطبقي لأجزاء مدينته الفاضلة .

ان وعى الفلاسفة بالطبيعة التخيلية للشعر ، والتي تتلخص في الاثارة النفسية غير المتروى فيها ، التي يحدثها الشعر في نفس المتلقى ، والتي تدفعه الى الاقدام على فعل ما أو تجنب آخر ، هذا الوعي دفع الفلاسفة الى أن يجعلوا الشعر وسيلة لتعليم الجمهور والعوام وتهديبهم وتأديبهم وتوجيه أفعالهم والتحكم في سلوكهم . ذلك أن هؤلاء العوام هم الذين تغلب عليهم قوتهم الخيالية ، فلا يدركون الأشياء الا محسوسة أو متخيلة ، ويعجزون عن استخدام عقولهم في ادراك هذه الأشياء . فضلا عن أن الشعر يقوم بالدور نفسه بالنسبة للنشئ والصغار الذين لا يدركون الا بواسطة التخيل .

وبهذا يحل الشعر بالنسبة للعوام محل البرهان بالنسبة للخواص ( الذين هم الفلاسفة أو من يتبعهم ) ، من هنا عد التخيل الشعري نظيرا للعلم في البرهان والاقناع في الخطابة . فرأى الفلاسفة أن التخيل الشعري يحدث فعل التصديق البرهاني ، وربما يفوق التصديق من حيث القدرة على التأثير . ولم يشغل هؤلاء بكون الشعر كاذبا أو صادقا ، وانما شغلوا - أساسا - بقدرته على التخيل ، ذلك انه ليس يراد منه اثبات اعتقادنا ، أو بيان صحة رأى من عده . وانما احداث تأثير ما دون غيره يعجز البرهان نفسه عن احداثه .

وقد أشار الفلاسفة الى أن مهمة الشعر قد تتوقف على احداث تأثير ما من مدة أو تعجيب دون أن يترتب على هذا الأثر النفسى سلوك ما أو فعل ما ، لكن وعيهم وحرصهم في الوقت نفسه على جدية الفن عموما والشعر بصفة خاصة ، جعلهم ينظرون الى اللذة أو المتعة التي يحدثها الشعر - على انها لذة هافة الى تحقيق الراحة النفسية للانسان التي تمكنه من الاستمرار بشكل أفضل حتى يتمكن من انجاز مهامه في السعى نحو تحقيق وجوده الأفضل .

وقد حرص الفلاسفة على الموازنة بين جانبى اللذة والفائدة في الشعر بحيث لا تطفئ اللذة ويصبح الشعر مجرد لهو أو عبث وينتفى الجانب الجاد والنافع فيه ، وذلك تأكيدا لتقديرهم لأهمية الدور الذى يقوم به الشعر وقيمته .

وعلى الرغم من الموازنة التي أقامها الفلاسفة بين التخيل الشعري والتصديق البرهاني والاقناع الخطابي ، فان طبيعة كل منهما تفرض وجود تعارض بين القياسين الشعري والبرهاني . فالقياس البرهاني يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شئ ما أو عدم صحته ،

مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة ، تفضى بدورها الى نتائج صادقة ، يمكن التثبت من صحتها . أما القياس الشعري ، فيستخدم من أجل التخيل ، أى احداث التأثير النفسى من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقى الى اتخاذ سلوك ما تجاه الشيء الذى خيل فيه حبا أو كراهية . وعلى هذا الأساس ينشأ التعارض أيضا بين أداة كل من القياسين البرهانى والشعرى . فتصبح اللغة المستخدمة فى البرهان ملزمة ، بالتحديد والتقييد الصارم ، حيث تصبح لغة دالة بشكل مباشر على المعانى المقصودة ، بلا زيادة أو نقصان ، ذلك لأن العبرة هنا ستكون بمضمون القول الذى يجب تصديقه والاعتقاد به فى حين يصبح التركيز فى الشعر على القول نفسه من حيث هو شكل مؤثر بصرف النظر عن صدقه أو كذبه . وعلى هذا الأساس يتميز الشعر عن الصناعات المنطقية كلها رغم اشتراكه معها فى كونه أقاويل .

وقد كشف الفلاسفة من خلال مناقشتهم للتعارض البين بين لغة العلم ( البرهان ) ولغة الشعر عن وعيهم بمستويين من اللغة ، مستوى اصطلاحى تواضع عليه الناس ، وهو الذى تستخدم فيه الألفاظ استخداما حقيقيا . ومستوى آخر مجازى ، ينحرف عن هذه اللغة المصطلح عليها ، حيث لا يلتزم فيه باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية . ويقف العلم عند استخدام النوع الأول . فى حين يستخدم الشعر المستويين ، ويتميز باستخدامه للمستوى المجازى . والأساس هنا فى هذا الاختلاف ، أن اللغة العلمية تهدف الى الافهام والابانة والتوصيل . فى حين تهدف لغة الشعر الى تحقيق أمر زائد عن المعنى . ومن هنا تلجأ الى الانحراف عما هو أصل . ولا يقف هذا الانحراف عند المستوى الدلائلى فقط بل يتعداه الى المستوى الصوتى والتركيبى .

وعلى الرغم من أن الفلاسفة قد يلتقون - فى تصورهم عن هذين المستويين اللغويين - مع النقاد العرب الذين حاولوا التمييز بين لغة الأدب والاستخدام العادى ( أو القياسى ) للغة ، فإن منظور الفلاسفة يظل مختلفا ، ذلك انهم نظروا للغة الشعر من زاوية مقارنته بلغة البرهان ( أى لغة العلم ) حيث يجمعهما - أى الشعر والبرهان - نسق واحد تتم فيه مقارنة ومقابلة كل منهما بالآخر على عدة مستويات ، منها هذا المستوى اللغوى الذى لا ينفصل عن المستوى الوظيفى والمعرفى لكل من هذين القياسين .

وكما حاول الفلاسفة أن يحددوا سمات لغة الشعر من خلال مقارنتها بلغة البرهان ، حاولوا أيضا أن يحددوا من خلال مقارنتها

بالخطابة وهى الصناعة المنطقية التى تقع موقعا وسطا بين البرهان والشعر . وعلى الرغم من أن الخطابة تبدو أميل الى أن تستخدم اللغة استخداما حقيقيا مثل البرهان ، لأنها تعد من الصناعات التصديقية وان اعتمدت على الاقناع ، فانها بحكم اشتراكها مع الشعر فى كونها موجهة الى الجمهور والعوام تكون فى حاجة الى التخيل الذى يقوى الاقناع .

ومن هنا تستخدم الخطابة ما هو شعري بالقدر الذى يحقق لها ما تحتاجه من التخيل . وقد شدد الفلاسفة على وضع حدود فاصلة بين الخطابة والشعر حتى لا يختلط الأمر بينهما وتأكيدا منهم على التمييز بين ما هو تخييل وما هو تصديق ، فالتخيل هو أساس التفرقة بين الشعر والخطابة . فعلى الرغم من أن عملية التخيل الشعري لا تتم دون رعاية العقل واشرافه ، فان هذا لا يجعل من الشعر وسيلة اقناعية مثل الخطابة ، كما أن نظرة الفلاسفة العقلانية للشعر التى تجعل منه قياسا وتقرنه بالبرهان والخطابة تختلف اختلافا جذريا عن النظرة الاعتزالية العقلية للشعر ، التى تجعل من الشعر عندهم وسيلة من وسائل الاقناع ، أى أنه يتحول الى شكل خطابى ، وتنعدم بذلك الفواصل بين ما هو نثرى .

وعلى هذا نجد الفلاسفة يفرقون بين استخدام الخطابة واستخدام الشعر لما هو شعري على أساس كمى وكيفى . حيث يحدون الخطيب بقدر معين من الاستخدام المجازى وغير الحقيقى للغة ، كما يحدونه أيضا باستخدام أنواع معينة من التشبيهات والاستعارات والألفاظ دون غيرها، لأنها لا تليق بالاقناع الخطابى فضلا عن اختصاص الشعر بها . كما يتضح ذلك أيضا فى استخدام الوزن اذ تميز الخطابة بوزن يخصها لا تتجاوزه الى الوزن الشعري الذى يفترق عن الوزن النثرى افتراقا نوعيا .

وقد وقف الفلاسفة عند « التغيرات » والوزن باعتبارهما من أهم وسائل التخيل فى الشعر ، ويشمل مفهوم التغير عندهم أو التغيرات ، كل ما خرج من القول غير مخرج العادة . فيتضمن كل الصور البلاغية وأنواع المحسنات البديعية . لكن التشبيه والاستعارة يعدان ركيزتين أساسيتين « للتغير » عندهم .

والتركيز على التشبيه والاستعارة عندهم يرتد الى وقوع الشعر فى ذلك المتصل المنطقى الذى يجمعه بالبرهان والجدل والفسفسطة والخطابة ، كما يرتد الى الطبيعة المعرفية للمحاكاة الشعرية أيضا . ويؤكد من ناحية

أخرى خصوصية هاتين الصورتين بالشعر دون غيره . وتفسير ذلك ، أن التشبيه والاستعارة وهما وسيلتان تخيلتان في الشعر ، تناظران الاستقراء والقياس في البرهان ، والمثال والضمير في الخطابة . فالمبدأ واحد في كل من الاستقراء والتمثيل الخطابي أو المثال والتشبيه الشعري ، وكذا في حالة القياس والضمير الخطابي والاستعارة على أنها تشبيه مختصر ، بل نظروا إليها بوصفها قياسا مختصرا ، في حين أن التشبيه نوع من التمثيل ، أو الاستقراء ، ومن هنا عد معظمهم التشبيه محذوف الأداة « استعارة » . وتركيز الفلاسفة على التشبيه والاستعارة في الشعر يؤكد الطبيعة المعرفية للمحاكاة التي تستند إلى هذين اللونين من التصوير ليقوما بتقريب الأشياء البعيدة وتمثيلها بما يتقدم التشبيه والنظير وما البديل .

وقد عنى الفلاسفة بالتقديم الحس للصورة كنتيجة من نتائج الطبيعة المعرفية للشعر ، التي تتطلب تقريب الأفكار والمعارف المجردة بتقديم مثالاتها الحسية .

ويأتي الوزن مكملًا للتخيل في الشعر ، والوزن لا يوجد في الشعر فقط ، إذ يوجد في النثر أيضا ، لكنه يختلف اختلافا نوعيا من حيث أنه وزن عددي . والوزن الشعري يقوم على أساس موسيقي نظرا لاشتراكهما في جذر إيقاعي واحد هو تعاقب الحركة والسكون ، كما يشترك الوزن مع الموسيقى في سمة التناسب . وتؤدي القافية دورا له أهميته في موسيقى الشعر العربي بصفة خاصة . وقد أكد هؤلاء الفلاسفة استقلال الوزن عن المعنى ، بحيث يكون لاحقا عليه وملائما له في الوقت نفسه .

تلك هي تصورات الفلاسفة المسلمين عن الشعر . وإذا كان الفلاسفة قد اعتبروا أن التنظير للشعر من اختصاصهم ، فإن هناك تساؤلا لا يزال قائما عن أثر هذا التصور نفسه ، ومعالجته له ، وما أتوا به من قوانين ألزموا بها صناعة الشعر في التراث النقدي والبلاغي . وهذا يطرح بدوره أهمية معالجة علاقة تصوراتهم التي خلفوها بكثير من القضايا التي طرحها النقد العربي القديم مثل قضية الصنعة ، ودور الخيال في عملية الإبداع ، وقضية الصدق والكذب في الشعر ، ومشكلة الاستعارة في ضوء مفهوم القياس المنطقي ، ولغة الشعر وعلاقتها بلغة النثر ، والوزن الشعري والوزن النثري ووحدة القصيدة وبنائها .

كما أن كثيرا من القضايا التي طرحها فلاسفتنا لا تزال ماثرة فحصى ومناقشة في نقدنا الحديث والمعاصر .

## المصادر والمراجع

### أولا : المصادر :

— ابن أبى أصيبعة :

★ عيون الأنباء فى طبقات الأطباء ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٥٧م

— ابن باجة ( ابو بكر محمد بن يحيى بن الصائغ ) :

★ تعليقات فى كتاب بارى ارمينياس للفارابى ، من كتاب العبارة لابی نصر الفارابى ، تحقيق محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

★ رسائل ابن باجة الالهية ، تحقيق ماجد فخرى ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٦٨ م .

★ كتاب النفس ، تحقيق محمد صغير حسن المعصومى ، مجلة المجمع العلمى العربى ، دمشق ، مجلد ٣٤ ، عام ١٩٥٩ م ، الجزء الأول والثانى والثالث والرابع ، مجلد ٣٥ ، عام ١٩٦٠م ، الجزء الاول .

— ابن خرداذبة ( ابو القاسم عبيد الله بن محمد ) :

★ مختار من كتاب اللهو والملاهى ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٦١م .

— ابن رشد ( ابو الوليد محمد بن احمد بن محمد ) :

★ تعليق على جمهورية أفلاطون ، أنظر المراجع الأجنبية .

- ★ تفسير ما بعد الطبيعة ، تحقيق موريس بويجس ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٣٨ م .
- ★ تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ، لجنة احياء التراث الاسلامى ، القاهرة ١٣٨٧ هـ ، ١٩٦٧ م .
- ★ تلخيص السفسطة ، تحقيق محمد سليم سالم ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢ م .
- ★ تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ، لجنة احياء التراث الاسلامى ، القاهرة ، ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م .
- ★ تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ضمن أرسطوطاليس : فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ .
- ★ تلخيص كتاب الجدل ، تحقيق تشارلس بتروث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .
- ★ تلخيص كتاب العبارة ، تحقيق محمود قاسم وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ م .
- ★ تلخيص كتاب المقولات ، تحقيق موريس بويجس ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، بدون تاريخ .
- ★ تلخيص كتب أرسطو المنطقية ( القياس ، البرهان ) ، مخطوط رقم ٢٤٦ حكمة وفلسفة ، دار الكتب المصرية .
- ★ الحاس والمحسوس ، ضمن أرسطوطاليس فى النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤ م .
- ★ فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال ، تحقيق محمد عمارة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢ م .
- ★ كتاب النفس ، ضمن رسائل ابن رشد ، مطبعة دار المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٦٦ هـ - ١٩٤٧ م .



★ الكشف عن مناهج الادلة في عقائد الملة ، ضمن فلسفة ابن رشد ، دار الآفاق ، بيروت ، ١٩٧٨ م . ١٣٩٨ هـ .

— ابن زبلة ( ابو منصور ) :

★ كتاب الكافي في الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، دار القلم القاهرة ، ١٩٦٤ م .

— ابن سينا ( ابو على الحسين بن عبد الله ) :

★ الاشارات والتنبيهات ، مع شرح نصر الدين الطوسي ، تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف بمصر ، أربعة أجزاء ، الطبعة الثانية ، بدون تاريخ .

★ الالهيات من كتاب الشفاء ، الجزء الثاني ، تحقيق محمد يوسف موسى ، سليمان دنيا ، وسعيد زايد ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ، ١٣٨٠ هـ — ١٩٦٠ .

★ البرهان من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٦ م .

★ تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينية ، ١٨٨٠ م .

( رسالة في اقسام العلوم العقلية ، رسالة في الحدود ، رسالة في الطبيعيات ، رسالة في العيد ، رسالة في القوى الانسانية وادراكاتها الرسالة النيروزية ) .

★ التعليقات ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ م .

★ الجدل ، من كتاب الشفاء ، تحقيق احمد فؤاد الاهواني ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٥ هـ — ١٩٦٥ م .

★ جوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، ١٩٧٦ هـ — ١٩٥٦ م .

★ حي بن يقظان ، تحقيق احمد أمين ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٦٦ م .

- ★ الخطابة من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ،  
وزارة المعارف العمومية ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ،  
١٣٧٣هـ - ١٩٥٤ م .
- ★ رسالة في انبات النبوات ، تحقيق ميشال مرمورة ، دار  
النهار ، بيروت ، ١٩٦٨ م .
- ★ رسالة في تفسير الرؤيا ، عناية محمد عبد المعبد خان ،  
حيدر آباد الدكن ، بدون تاريخ .
- ★ رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، عناية حلمى ضيا أولكن ،  
استانبول ، ١٩٥٣ م .
- ★ رسائل ابن سينا ، عني بنشرها حلمى ضيا أولكن ، انقره ،  
١٩٥٣ م .
- ★ السفسطة من كتاب الشفاء ، تحقيق احمد فؤاد الاهوانى ،  
الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ، ١٣٧٧ هـ - ١٩٥٨ م .
- ★ العبارة من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد الخضيرى ، الهيئة  
المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٣٩٠ هـ -  
١٩٧٠ م .
- ★ عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، منشورات المعهد  
العلمى الفرنسى ، القاهرة ، ١٩٥٤ م .
- ★ فن الشعر من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ،  
ضمن كتاب ارسطوطاليس ، فن الشعر ، مكتبة النهضة  
المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ م .
- ★ النص نفسه ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ايضا ، السدار  
المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م .
- ★ القانون فى الطب ، طبعة بولاق ، الجزء الأول ، ١٢٩٤ هـ .
- ★ القياس من كتاب الشفاء ، تحقيق سعيد زايد ، المؤسسة  
المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٨٤ هـ  
- ١٩٦٤ م .
- ★ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ، ريطوريقا  
تحقيق محمد سليم سالم ، النهضة المصرية ، القاهرة ،  
١٩٥٠ م .

★ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معانى الشعر ،  
تحقيق سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ونشره ، القاهرة ،  
١٩٦٦ م .

★ كتاب الهداية ، تحقيق محمد عدده ، مكتبة القاهرة  
الحديثة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٤ م .

★ المجموع ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد  
الدكن ، ١٣٥٣هـ ( الرسالة العرشية ، رسالة في السعادة ،  
رسالة في الفعل والانفعال واقسامهما ) .

★ المدخل الى المنطق من كتاب الشفاء ، تحقيق الاب جورج  
قنواتى وآخرون ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ،  
١٣٧١هـ - ١٩٥٢ م .

★ النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية ، مطبعة  
السعادة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٣٥٧هـ - ١٩٣٨م .

★ النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ، تحقيق جورج  
قنواتى ، وسعيد زايد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،  
القاهرة ، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥ م .

.. ابن طفيل ( ابو بكر محمد بن عبد الملك ) :

★ حى بن يقطان ، تحقيق احمد امين ، دار المعارف ، القاهرة  
الطبعة الثالثة ، ١٩٦٦ م .

.. ابن مسكويه ( أبو على أحمد ) :

★ تعذيب الاخلاق ، مطبعة الترقى ، مصر ١٣١٧هـ .

★ الفوز الاصغر ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٣٢٥هـ .

★ الهوامل والشوامل ، نشره احمد امين ، والسيد احمد  
صقر ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ،  
١٣٧٠هـ - ١٩٥١ م .

.. ابن النديم :

★ الفهرست ، ليبزج ، ١٨٧٢ م .

.. اخوان الصفا :

★ رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا ، عنى بتصحيحه خير الدين الزركلى ، المطبعة العربية بمصر ، ١٣٣٧ هـ - ١٩٢٨ م أربعة أجزاء .

— أرسطوطاليس :

★ الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٩ م ،

★ فى الشعر ، نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى ، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية شكرى محمد عياد ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م .

★ تحقيق آخر لنقل أبى بشر متى بن يونس القنائى ، مع ترجمة حديثة لكتاب « فى الشعر » ، عبد الرحمن بدوى ، ضمن كتاب « فن الشعر » ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ م .

★ فى النفس ، ترجمة اسحاق بن حنين ، تحقيق عبد الرحمن بدوى . ضمن كتاب أرسطوطاليس فى النفس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤ م .

— افلاطون :

★ جمهورية افلاطون ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ م .

— الخوارزمى ( أبو عبد الله بن محمد بن أحمد بن يوسف ) :

★ مفاتيح العلوم ، نشر ج . فان فلوتن ، طبعة مصورة عن الطبعة الاولى ، فى ١٨٩٥ م ، بريل ١٩٦٨ م .

— الرازى ( أبو بكر محمد بن زكريا ) :

★ رسائل فلسفية ، مضاف اليها قطعا من كتبه المفقودة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٧ م .

— الشهرستانى ( محمد عبد الكريم ) :

★ المال والبخل ، تحقيق محمد بن فتح الله بدران ، مطبعة الأزهر ، القاهرة ، الجزء الأول ، ١٣٧٠ هـ - ١٩٥١ م .  
الجزء الثانى ، ١٣٧٥ هـ - ١٩٥٥ م

— الفارابى ( ابو نصر محمد بن محمد بن طرخان ) :

- ★ احصاء العلوم ، تحقيق عثمان امين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٨ م .
- ★ تحصيل السعادة ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٤٥ هـ — ١٩٢٦ م .
- ★ التعليقات ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٤٦ هـ — ١٩٢٧ م .
- ★ تلخيص نواميس أفلاطون ، نشرة فرانسيسكوف جابرييل ، لندن ، ١٩٦٨ م .
- ★ التنبيه على سبيل السعادة ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٤٦ هـ .
- ★ الثمرة المرضية فى بعض الرسائل الفارابية ، ليدن ، ١٨٩٠ ( رسالة فى جواب مسائل سئل عنها ، رسالة فى معانى العقل ، عيون المسائل ، فصوص الحكم ) .
- ★ المجمع بين رأيى الحكيمين ، تحقيق البير نصرى نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٠ م .
- ★ جوامع الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، ضمن كتاب « تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، لابن رشد » ، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ، لجنة احياء التراث الاسلامى ، القاهرة ، ١٣٩١ هـ — ١٩٧١ م .
- ★ الحروف ، تحقيق محسن مهدى ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٩ م .
- ★ رسالة فى السياسة ، نشرها ضمن مقالات لبعض مشاهير فلاسفة العرب واليونان ، الآباء اليسوعيون ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ، بيروت ، ١٩١١ م .
- ★ رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ضمن كتاب فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ م .
- ★ رسالة فيما ينبغى ان يقدم قبل تعلم الفلسفة ، ضمن رسائل فلسفية للشيخ ابى نصر الفارابى وللشيخ الرئيس ابى على بن سينا ، بن ، ١٨٣٩ م .

- ★ السياسة المدنية ، تحقيق فوزى م ترى نجار ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٤ م .
- ★ شرح أرسطوطاليس فى العبارة ، عنى بنشره وقدم له ولهلم كوتش اليسوعى ، وستانلى مارو اليسوعى ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٠ م .
- ★ فصول المدنى ، تحقيق د.م. دنلوب ، طبعة جامعة كمبردج ١٩٦١ م .
- ★ فلسفة أرسطوطاليس واجزاء فلسفته ومراتب اجزائها والموضع الذى منه ابتداً واليه انتهى ، تحقيق محسن مهدى دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦١ م .
- ★ فلسفة أفلاطون واجزاؤها ومراتب اجزائها من أولها الى آخرها ، نشر روزنتان وفالترز ، لندن ، ١٩٣٤ م .
- ★ كتاب آراء اهل المدينة الفاضلة ، تحقيق البير نصرى نادر، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٥٩ م .
- ★ كتاب الالفاظ المستعملة فى المنطق ، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٨ م .
- ★ كتاب الخطابة ، تحقيق ج. لنفاد ، وم. غريناشى ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٧١ م .
- ★ كتاب الشعر ، تحقيق محسن مهدى ، مجلة الشعر ، عدد ١٢ ، بيروت ، ١٩٥٩ م .
- ★ كتاب فى المنطق ، الخطابة ، تحقيق محمد سليم سـالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .
- ★ كتاب فى المنطق ، العبارة ، تحقيق محمد سليم سـالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .
- ★ كتاب فى المنطق ، نسخة مصورة بالميكروفيلم من مخطوط محفوظ فى جامعة براتيسلافا ، تشيكوسلوفاكيا ، رقم ١٠٣١٧ ، دار الكتب المصرية .

- ★ كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ م .
- القزوينى ( محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب ) :  
★ الايضاح فى علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- الكندى ( ابو يوسف يعقوب بن اسحق ) :  
★ رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ، تحقيق وشرح محمود احمد الحفنى ، سلسلة تراثنا الموسيقى ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- ★ رسالة الكندى فى خبر صناعة التأليف ، تحقيق يوسف شوقى ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٦٩ م .
- ★ رسائل الكندى الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادى ابى ريده ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٥٠ م .
- ★ مؤلفات الكندى الموسيقية ، تحقيق زكريا يوسف ، بغداد ، ١٩٦٢ م .
- ( رسالة فى خبر صناعة التأليف ، وكتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد ) .
- ★ من كتاب يعقوب بن اسحاق الكندى فى التأليف ، تحقيق روبرت لاختمان ومحمود الحفنى ، ليبزح ، ١٩٣٤ م .
- المسعودى :
- ★ مروج الذهب ومعادن الجوهر ، طبعة باريس ، ١٨٦١ م ، الجزء الاول .
- ثانيا : المراجع العربية والمترجمة :  
- ابراهيم أنيس :  
موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .  
- ابراهيم مذكور :  
فى الفلسفة الاسلامية ، منهج وتطبيقه ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ م ، الجزء الاول ، الثانى .
- نظرية الشعر - ٣٠٥

- احسان عباس :  
تاريخ النقد الادبي عند العرب . نقد الشعر ، دار الامانة  
بيروت ، ١٩٧١ م .
- احمد فؤاد الاهواني :  
الكندى ، فيلسوف العرب ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف  
والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .
- تودوروف ( ترفتان ) :  
تطور النظرية الادبية ، ترجمة مها جلال ابو العلا ، مجلة  
« الف » الصادرة عن الجامعة الامريكية ، القاهرة ، العدد  
الاول ربيع ١٩٨١ م .
- جابر احمد عصفور :  
★ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ،  
القاهرة ، ١٩٨٠ م .
- ★ مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة  
للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .
- ★ نظرية الفن عند الفارابي ، مجلة الكاتب ، الهيئة المصرية  
العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد ١٧٧ ، ديسمبر ١٩٧٥ م .
- جميل صليبا :  
★ المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الجزء  
الاول ١٩٧١ م . الجزء الثاني ١٩٧٣ م .
- ★ من افلاطون الى ابن سينا ، محاضرات في الفلسفة العربية ،  
دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٦ م .
- جورج قنواى :  
★ الفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، ضمن كتاب تراث الاسلام  
القسم الثاني ، ترجمة حسين مؤنس ، واحسان صدقي  
العمد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة  
والفنون والاداب ، الكويت ، نوفمبر ١٩٧٨ م .



- جون ديوى :  
★ الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ،  
القاهرة ، ١٩٦٧ م .
- حسام محيى الدين الالوسى :  
★ نشأة الفكر الاسلامى فى بواكيره الكلامية ، مجلة عالم الفكر ،  
وزارة الاعلام ، الكويت ، المجلد السادس ، العدد الثانى ،  
١٩٧٥ م .
- حسن حنفى حسنين :  
★ ابن رشد شارحا اوسطو ، ضمن اعمال مهرجان ابن رشد  
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ادارة الثقافة ،  
الجزائر ، ١٩٧٨ م .
- حسين مروة :  
★ النزعات المادية فى الفلسفة العربية الاسلامية ، دار الفارابى  
بيروت ، ١٩٨٠ م .
- دى بور :  
★ تاريخ الفلسفة فى الاسلام ، ترجمة وتعليق محمد عبدالهادى  
ابى ريده ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ،  
١٩٣٨ م .
- ديفيد ديتشس :  
★ مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد  
يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ م .
- رايت . او . :  
★ الموسيقى ، ضمن كتاب تراث الاسلام ، القسم الثالث ،  
ترجمة حسين مؤنس واحسان صدقى العمدة ، سلسلة  
عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر ١٩٧٨ م .
- ريتشاردز :  
★ العلم والشعر ، ترجمه مصطفى بدوى ، مكتبة الانجلو  
المصرية ، القاهرة ، بدون تاريخ .

★ مبادئ النقد الادبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، المؤسسة  
المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة  
١٩٦٣ م .

— زكى نجيب محمود :

★ نظرية الشعر عند الفارابى ، ضمن كتاب فلسفة وفن ،  
مكتبة الانطو مصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣ م .

— السيد محمد البجراوى :

★ التجديد فى موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو ، رسالة  
ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، مخطوط ،  
١٩٧٩ م .

— شكرى محمد عياد :

★ موسيقى الشعر العربى ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٨ م .

— عبد الجبار داود البصرى :

★ مكانة الفارابى فى تاريخ نظرية المحاكاة فى الشعر ، ضمن  
كتاب الفارابى والحضارة الانسانية ، وزارة الاعلام ،  
بغداد : ١٩٧٥-١٩٧٦ م .

— عبد الحكيم راضى :

★ نظرية اللغة فى النقد العربى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ،  
١٩٨٠ م .

— عبد الرحمن بدوى :

★ مخطوطات ارسطو فى العربية ، مكتبة النهضة المصرية ،  
القاهرة ، ١٩٥٩ م .

— عبد المنعم تليسة :

★ مقدمة فى نظرية الادب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ،  
القاهرة ، ١٩٧٣ م .

— عز الدين فودة :

★ التراث السياسى فى رسائل اخوان الصفا ، مجلة فصول ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الأول ، العدد الأول ،  
١٩٨٠ م .

— فارمر (هنرى جورج) :

★ مصادر الموسيقى العربية ، ترجمة حسين نصار ، مكتبة  
مصر ، القاهرة ١٩٥٧ م .

— مجدى وهبة :

★ معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ م .

— محمد عابد الجابرى :

★ مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابى السياسية والدينية  
ضمن كتاب الفارابى والحضارة الانسانية ، وزارة الاعلام ،  
بغداد ، ١٩٧٥ م .

— محمد عاطف العراقي :

★ ثورة العقل فى الفلسفة العربية ، دار المعارف ، القاهرة  
١٩٧٦ م .

★ مذهب فلاسفة المشرق ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .

— محمد عثمان نجاتى :

★ الادراك الحسى عند ابن سينا ، دار المعارف ، القاهرة ،  
١٩٦١ م .

— محمد على ابو ريان :

★ الفلسفة ومباحثها ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ،  
١٩٧٤ م .

— محمد غنيمى هلال :

★ الادب المقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ،  
١٩٧٧ م .

— محمد مندور :

★ الادب وفنونه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ،  
الطبعة الثانية ، بدون تاريخ .

★ في الميزان الجديد ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، بدون تاريخ .

— محمود الربيعي :

★ في نقد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ م .

.. مصطفى عبد الرزاق :

★ تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٦٣ هـ — ١٩٤٤ م .

— مهرجان ابن رشد :

★ الاعمال المقدمة في المهرجان بمناسبة مرور ثمانمائة عام هجرية على وفاته . الجزائر من ٤ — ١٠ نوفمبر ١٩٧٨ ، نشر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ادارة الثقافة

— نصر حامد رزق :

★ الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص . مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، ١٩١٨ م .

نيفين عبد الخالق مصطفى يوسف :

★ ابو نصر الفارابي : دراسة تحليلية لفكره السياسي . رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، مخطوط ، ١٩٧٧ م .

— وقائع مهرجان الفارابي :

المنعقد في بغداد من ١٠/٢٩ الى ١١/١/١٩٧٥ ، ونشرت اعماله تحت عنوان « الفارابي والحضارة الانسانية » ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٧٥ — ١٩٧٦ م .

— ويليك ( رينيه ) ، ووارين ( أوستن ) :

نظرية الادب ، ترجمة محي الدين صبحي ، دمشق ، ١٩٧٢ م .

— يوسف كرم وآخرون :

- ★ تاريخ الفلسفة اليونانية ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ،  
القاهرة ، ١٩٧٦ م .
- ★ المعجم الفلسفي ، مطابع كوستانسوماس ، القاهرة ،  
١٩٦٦ م .

ثالثا - المراجع الأجنبية :

- Aristote  
La Poétique, trad et notes par Roselyne DUPONT-ROC et  
Jean LALLOT, ed. de Seuil, Paris, 1980.
- Badawi, Abdurrahman  
Histoire de La philosophie en Islam, Paris, 1972.
- Baldwin, Charles Sears  
Ancient Rhetoric and Poetic Gloucester, Mass., Peter Smith,  
1959.
- Dahiyat, Ismail M.  
Avicenna's commentary on the Poetics of Aristotle.  
Leiden, EJ.. Brill, 1974.
- Eagleton, Terry.  
Marxism and Literary Criticism Methuen and Co. Ltd.,  
London, 1977.
- Gross, Harvey  
Sound and Form in Modern Poetry The University of Mi-  
chigan Press, 1973.
- Haddawy, Husain.  
Avicenna on Style in Alif, Journal of Comparative poetics,  
A.U.C., Cairo, No. 1, Spring 1981.
- Hardison, O.B.
- The place of Averroes' Commentary on the Poetics in the

- History of Medieval Criticism, in Medieval and Renaissance Studies, Ed. by John L. Lievsay, Duke University Press, Durham, N.C., 1970.
- Averroes (1126-1198)  
in classical and Medieval Literary Criticism, Ed. by Alex Preminger, Hardison and Kevin Kerrane, New York, F. Udgar Pub. Co., 1974.
- Lerner, Ralph.  
Averroes on Plato's Republic Translated, with an introduction and notes Cornell University Press, 1974.
- Mahdi, Muhsin  
Islamic Theology and Philosophy  
The New Encyclopedia Britannica, vol. 9, pp. 1012-1025,  
The University of Chicago, Benton Pub., 1973-1974.
- Mukarovsky, Jan.  
Standard Language and Poetic Language, in Linguistics and Literary Style, Ed. by Donald C. Freeman, New York, 1970.
- Rescher, Nicholas.  
Studies in the History of Arabic Logic. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1963.
- Scholes, Robert.  
Structuralism in Literature New Haven and London, Yale University Press, 1974.
- Shiloah, Amnon.  
The Theory of Music in Arabic Writings (900-1900) : Descriptive of Manuscripts in Libraria of Europe and U.S.A., Munich, G. Henle, 1979.
- Winner, Thomas.  
The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistics. Poetics, (Amsterdam), 8, 1973.





# الفهرس

٣	مقدمة
١٣	الفصل الأول : مكانة الخيال بين قوى الادراك الانسانى
٧٥	الفصل الثانى : مفهوم الشعر
١١١	الفصل الثالث : مهبة الشعر
١٦٣	الفصل الرابع : طبيعة الاستخدام اللغوى فى الشعر
٢١٨	الفصل الخامس : وسائل التخيل فى الشعر
٢٨٩	الخاتمة
٢٩٧	المصادر والمراجع

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٤/٣٢٤٥

---

ISBN ٧ - ٣٥٢ - ٠١ - ٩٧٧ -



رصد واستقراء تاريخي لأقوال وتصوّرات الفلاسفة المسلمين - منذ الكندي حتى  
ابن رشد - حول ما يُعَدُّ مَلَحٌ في العصر الحديث على تسميته نظرية الشعر .. وذلك  
من خلال دراسة منهجية جادة تكشف عن هذا الجانب المغمور من جوانب تراثنا  
الثقافي .. وهو تناول رواد الفلسفة الإسلامية للظاهرة الأدبية واستخلاص  
القوانين التي تحكمها .